

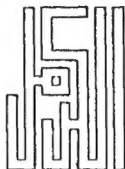
العدد ٣٠٣ / ١٩٩٠

الكتاب

فمالية ثقافية



العدد ٣٧-٣٨ / ١٩٩٠



فطيفة ثقافية

رئيس التحرير
محمود درويش
سكرتير التحرير
سليم بركات

Responsible according to law:
Mohammad Suleiman

المحرر المسؤول
محمد سليمان

سليم بركات

الغلاف:

والكرمل و مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين
تصدر عن مؤسسة «بيسان» للصحافة والنشر والتوزيع

الإدارة والتحرير والاشتراك والتوزيع:

13, Botsari Str. Ay Omolouyitaes Nicosia - Cyprus

P.O.Box 5665, Nicosia - Cyprus

Tel: (00357 - 2) 451240/451571 telex: 3139 BISAN CY

printed at: printco LTD P.O.Box 2048, Nicosia - Cyprus

الاشتراك السنوي:

٤٠ دولاراً أو ما يعادلها، للأفراد، و١٠٠ دولاراً، أو ما يعادلها، للمؤسسات

Typesetting at P&P INTERTYPE Co. LTD.

Tel. 02-466626/466325 - P.O.Box 9088 Nicosia - Cyprus

الدراسة

4	علي الشوك	نحن وهوميروس
---	-----------	--------------

حواران

36	جنتيف كلاسني	الكشف عن الفلسطيني الذي فينا
62	جاك لينهارت	سوسيولوجيا القراءة

ريورتاجان

75	دافيد غروسمان	بلاد مُلثمة
91	امتياز دياب	الطُوق (شهادات من شعب الإنتفاضة) (٣)

الشعر

113	سليم بركات	تدابير عائلية
125	فوزي كريم	حلم ديموزي المريع
131	عبد الكريم كاصد	أربع قصائد
135	جميل أبو صبيح	ليت هذا المساء
138	ناصر فرغلي	لعنة ما تشتهي
141	عزت الطيري	كانت السيدة
145	الحبيب الهمامي	نوافذ بيتي

الملف

148	نويل / بورير / جوفروا	رامبو في عدن
-----	-----------------------	--------------

<hr/>		
الرواية		
مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط	180
<hr/>		
المسرحية		
الحَلْبَة	بول شاوول	223
<hr/>		
القصص		
انجذابات على أبواب مراکش	المعطي قبّال	248
الشخص الثالث	ابراهيم عبد المجيد	253
أهل الكهف	فؤاد ميرزا	257
وقائع موت «الخضرة»	خيرى عبد الجواد	259
المحروم	يوسف أبوريّة	262
<hr/>		
أقواس		
الطبيعة: هذه الإستعارة	سليم بركات	266
الشعر والسّفر: إغراء المعنى وحلول الإستثناء	بختي بن عودة	269
أشجار	جبار ياسين	276
المفكرون والقتل	هاشم صالح	282
أدب الخيال السياسي	محمود قاسم	285
الحدائث	جان بودريار	302
العالم هو الشّرك	ميلان كونديرا	312
أنا أكيرا . . رجل الريح	أكيرا كيروساوا	327

الدراسة

نحن وهوميروس

على الشواطئ

ثمة قرائن تشير إلى وجود نقاط تقاطع بين ملحمتي هوميروس وأدبنا القديمة. من بين هذه القرائن، المثل العربي القديم: «أحرق من ناكثة غزلها»، أو «من ناقضة غزلها». جاء في مجمع الأمثال للميداني: هي امرأة كانت من قريش يقال لها أم ريطة بنت كعب بن سعد بن تيم بن مرة. وهي التي قيل فيها «خرقاء وجدت صوفاً»، والتي قال الله عز وجل فيها: «ولا تكونوا كالتّي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثاً» [سورة النحل، آية ٩٢]. قال المفسرون كانت هذه المرأة تغزل وتأمّر جواربها أن يغزلن، ثم تنقض وتأمّرن أن يتقضن ما فتلن وأمرّزن. فُضرب بها المثل في الخرق. (مجمع الأمثال للميداني، ص ٢٦٦. طبعة مصر، سنة ١٣٥٢ هـ).

وهذا المثل يذكرنا ببنيولوي Penelope ، زوجة أوديسيوس، التي كانت تنسج على نولها غزلاً وعدت الساعين إلى خطب ودها بالاستجابة لطلبهم عند اكتمال نسجه؛ لكنها كانت تنقض في الليل ما تنسجه في النهار.

القرينة الثانية «صحيفة المتلمس». وهذا المثل جاهلي أيضاً. يُضرب لمن يسعى بنفسه لهلاكها. والمتلمس هو خال طرفة بن العبد. وَقَدْ هو وابن أخته على عمرو بن هند ملك الحيرة، فأحسن وفادتهما، ونزلا منه في خاصته. وكانا يركبان معه للصيد، فيركضان طول النهار فيتعبان. وعندما يشرب كانا يقفان على باب النهر كله ولا يصلان إليه. فقسم طرفة وهجاء. وإذ بلغ ذلك عمرو بن هند همّ بقتل طرفة، لكنه خاف من هجاء المتلمس له، وكان هو الآخر شاعراً؛ فقال لهما: «اذبعا إلى عاملي على البحرين، فقد أمرته أن يصلكما بجوائز». فذهبا، ومراً في طريقهما بشيخ يتبرز ويأكل ثمراً ويقصع قملاً. فقال المتلمس: «ما رأيت شيخاً أحقق من هذا». فقال الشيخ: «ما رأيت من حمقى؟ أخرج خبيثاً، وأدخل طيباً، وأقتل عدواً. وإن أحقق مني من يحمل حفته بيده، وهو لا يدري». فاستراب

المتلمس بقوله . وطلع عليهما غلام من أهل الحيرة ، فقال له المتلمس : « اتقرأ يا غلام ؟ » قال « نعم » . ففصص الصحيفة ، فإذا فيها : « إذا أتاك المتلمس ، فاقطع يديه ورجليه ، وادفنه حياً »^(١) .

أما الحادثة الهوميرية المشابهة لها فهي قصة بيليروفون ، حفيد سيزيف . وكان بيليروفون هذا وسيماً جداً^(٢) ، ومن رعايا الملك برويتوس Proitos . وقد علفت به الملكة أنتيا Anteia ، زوجة برويتوس ، وطلبت منه أن يشبع رغبتها في السر . بيد أن بيليروفون تمنع ، لأنه كان ذا وازع . فاجبرت الملكة زوجها الملك بأن بيليروفون هم بها ، واستحثته على قتله ، وإلا فسيفقتل هو . لكن برويتوس لم يجز على قتل بيليروفون ، بل أرسله إلى ليسيا ؛ وهنا فقط يرد ذكر الكتابة عند هوميروس لأول وآخر مرة ، كما يقول ليونارد كوتريل Leonard Cottrell : « أرسله إلى ليسيا وقد حمّله وصية تُضمر له شراً . أعطاه صحيفة مطوية نقش عليها عدداً من الرموز توصي بقتله ، وأخبره بأن يسلم الصحيفة إلى حميه [والد زوجته الملكة] ، ملك ليسيا ، وبذلك يضمن مقتله » .

ثم إن ملك ليسيا يكلف بيليروفون بعدد من المهام الخطرة ، بأمل أن تؤدي إلى هلاكه . غير أن الشاب يخرج متصراً في كل مرة . وفي النهاية يقتنع الملك بأن بيليروفون سليل الآلهة ، فيكف عنه . إن الاختلاف في تفاصيل القصة لا ينفي احتمال أن تكون احداهما متأثرة بالأخرى . وفي هذه الحالة لا بد أن تكون قصة المتلمس مقتبسة من قصة هوميروس ، لأنها أحدث عهداً بكثير .

وهناك الفعل العربي « حل » ، الذي يذكرنا باسم « آخيل » بطل الإلياذة . فمن معاني « حل » « حلّلاً » : كان في كعبه أو رجله رخاوة ؛ فهو أحلّ . فالأحلّ : الذي في رجله استرخاء . وهذا يلتقي مع نقطة الضعف في كعب آخيل . فهل استعار العرب هذا المعنى من اسم آخيل ؟ وهل يأتي هذا دليلاً آخر على معرفة العرب الجاهليين بملحمتي هوميروس ؟ أم أن التشابه في اللفظ والمعنى جاء مصادفة ؟ أو لربما كان اسم آخيل مشتقاً من هذه المادة ؟ . . . هذا ، على أية حال ، ما سنحاول مناقشته عند حديثنا عن آخيل .

ومن جهة أخرى سوف نرى أن ملحمتي هوميروس لم تنبعا من العدم ، شأن أي أثر أدبي عظيم ، بل كانتا حصيلة تراث طويل وغني ، كما يقول سايروس غوردن . ويمكن الإشارة في المقام الأول إلى ملحمة جلجامش التي سبقت الإلياذة بأكثر من ألف عام ، وترجمت إلى عدد من اللغات ، من بينها اللغة الحثية في الأناضول التي كان اليونانيون على صلة بها ؛ كما يمكن الإشارة إلى ملحمة « كارت » الكنعانية ؛ وقصص الأسفار المصرية ، مثل قصة سنوحي ، وقصة وين - آمون ، وقصة جيحوتي ، وغيرها .

* وكان طرفة غلاماً معجباً تائهاً ، فجعل يخلج في مشيه بيزيدته (برذته) ، فظفر إليه [عمرو بن هند] نظرة كانت تقتله من مجلسه .
مجمع الأمثال للميداني .

إن وجود ترجمة لأجزاء من ملحمة جلجامش باللغة الحثية يدعو إلى الاعتقاد بأن القصة وصلت إلى الساحل الآيوني لليونان قبل حرب طروادة، أي أنها كانت معروفة في أيام هوميروس. وقد ربط المستشرقون بين الأوديسة، كعمل أدبي يتمحور حول أسفار البطل، وبين ملحمة جلجامش التي تدور حوادثها حول مغامرات البطل وأسفاره أيضاً، رغم وجود العديد من الفوارق الكبيرة بينهما. ولقد كانت رحلات جلجامش كلها على اليابسة، باستثناء حالة واحدة فقط، بينما تدور حوادث الأوديسة في البحار.

والحق أن وادي الرافدين كان المنبع الأول لقصص البطولة الملحمة، وذلك منذ أيام جلجامش، أو إذا توخينا الدقة، منذ سيرة سرجون الأكدي (٢٣٤٠ - ٢٢٨٤ ق.م.). أول فاتح في التاريخ حقق انتصارات عسكرية على صعيد إمبراطوري، من البحر الأسفل (الخليج) إلى البحر الأعلى (الأبيض المتوسط). ولا بد أن هذا البطل التاريخي كان الملهم الحقيقي لملحمة جلجامش، لأن حاكماً قبله لم يحقق انتصارات عسكرية بالمستوى التي حققها هو، ولم يصل إلى جبال لبنان وشواطئ البحر المتوسط، وربما أبعد، وهي الأماكن التي ورد ذكرها في ملحمة جلجامش بهالة من الخيال والفتازيا تتناسب مع المآثر البطولية التي اجترحها سرجون الأكدي. وتستحق بطولاته وسيرة حياته شبه الأسطورية أن نخصص لها بضعة أسطر أخرى دون أن نخشى من أن يخلل استطرادنا هذا سياق البحث. فبعد أن أخضع سرجون المدن السومرية تحت حكمه، و«غسل أملكته في البحر الأسفل»، أنشأ عاصمة جديدة في أكد Agade. ثم اتجهت أنظاره إلى خارج بلاد الرافدين. فبدأ حملته الأولى على عيلام التي سرعان ما خضعت له. واتجه بحملته الثانية نحو الفرات الأعلى، حتى شمالي سوريا والخابور. و«سلم له الإله داجون Dagon المنطقة العليا» على حد تعبيره. وهذا يعني أنه وصل غابات الأرز في جبال أمانوس ومناجم الفضة في طوروس. وجاء دور نينوى وما وراءها بعد ذلك. وهناك نص مشهور عرف بملحمة «ملك المعركة» عثر عليه في تل العمارنة بمصر، مدينة الفرعون المصري الشهير أخناتون (القرن الرابع عشر ق.م.). يروي قصة توغل الملك (المقصود به سرجون أو ربما حفيده نرام - سن) في أعماق الأناضول، ليحتمي «تجاره» من الابتزاز الذي كانوا يتعرضون له من قبل الحاكم المحلي المدعو بوروشاندنا، أو بروشكاندا. وهناك رواية أخرى يمكن تصديقها بشيء من التحفظ عن حملته البحرية التي توغل فيها إلى أبعد نقطة في الخليج العربي. وثمة شيء من المصادقية في ادعائه بأنه عبر «بحر الغرب» ووصل إلى قبرص وكريت^(٣). وبفضل هذه الفتوحات كان هذا الامبراطور النموذج الأول لكل الفاتحين البارزين من بعده، من الاسكندر حتى نابليون، كما يقول غوردن تشايلد. لقد أصبح سرجون، مثل الاسكندر، بطلاً رومانسياً. فبعد مرور ألف عام تقريباً كانت مآثره قد ترجمت إلى ملاحم عثر على مقاطع منها في أقصى الصعيد بمصر، وفي المكتبة الحثية في بوغوزكوي في أواسط

آسيا الصغرى^(٣). فسرجون هو الذي مهد لأدب البطولة والمغامرات مثل ملحمتي جلجامش والأوديسة. ومن جهة أخرى يمكن مقارنة الأوديسة الهومييرية بأوديسة وين - آمون المصرية البحرية، التي ترقى إلى القرن الحادي عشر ق.م.، أي قبل تأليف ملحمتي هوميروس ببضعة قرون (عاش هوميروس في القرن التاسع أو الثامن ق.م.) في الملحمة المصرية يُرسل وين - آمون في مهمة إلى ميناء جيبيل على الساحل اللبناني. ومثل أوديسيوس يبحر على سفينة إلى شرقي البحر المتوسط. وفي رحلته يواجه صعاباً ينجو منها، في بلدة «دور» الكنعانية، جنوب حيفا. وبعد إنجاز مهمته يتوجه عائداً إلى وطنه. بيد أنه يضطر إلى الانحراف عن طريقه، إلى قبرص، بعد أن يجدّ الأعداء في أثره. وهناك يلقي الحماية من لدن ملكة الجزيرة. وتتوقف القصة عند هذا الحد. ولأنها كتبت بصيغة المفرد المتكلم، فلا بد أن يكون الراوي قد عاد سالماً إلى وطنه.

وهناك قصة مصرية أخرى عنوانها «البَحَار الذي غرقت سفينته»، تتحدث عن بحار مصري غرقت سفينته عند شاطئ جزيرة سحرية في البحر الأحمر، لكنه يتمكن من العودة إلى وطنه بعد عدد من المغامرات، محملاً بهدايا من أفقى تقيم في تلك الجزيرة. وهو ما يذكرنا بعودة أوديسيوس محملاً بهدايا من النيسانيين قوم نوسيكّا. ومثل هذا يقال أيضاً في قصة «سنوحي» المصرية التي تضرب على وتر الترحال والعودة إلى الوطن^(٤).

وبوسعنا أن نكون فكرة واضحة عن هذه المغامرات البحرية المصرية، إذا علمنا أن صناعة السفن في مصر، في الألف الثاني ق.م.، كانت متفوقة كثيراً على ما سواها في المنطقة. ففي عهد المملكة الوسطى (٢٠٥٠ - ١٥٩٠ ق.م.) كان طول السفينة المصرية يبلغ زهاء ٢٠٤ أقدام، وعارضتها ٦٣ قدماً، وتستوعب ١٢٠ راكباً. أما السفن الكريتية المعاصرة لها فلعل طولها لم يتجاوز السبعين قدماً، ثم بلغ المئة قدم في أيام الميسينيين (اليونانيين). وفي موسم ملاثم، كانت الرحلة من موانئ الدلتا المصرية إلى جيبيل على الساحل اللبناني لا تتجاوز الأربعة أيام، أما العودة فكانت تستغرق بين ثمانية وعشرة أيام، لأن السفينة كانت تُسير بواسطة المجاذيف^(٥).

وهناك قصة مصرية أخرى تذكرنا بحصان طروادة، والاستيلاء على مدينة بعد تدبير حيلة لدخولها. وهي قصة «جيجوتي» التي كتبت في عهد المملكة الحديثة، وتدور حوادثها حول أحد قواد تحتموسيس الثالث، اسمه «جيجوتي» (في النصف الأول من القرن الخامس عشر ق.م.). جاء فيها: إن جيجوتي يضرب أمير يافا بهراوة (كان الأمير قد قدم ليرى هراوة شاع خبرها من هراوات الفرعون). وقد دخل جيجوتي المدينة بخدعة حربية، حيث أخفى عدداً كبيراً من الجنود المقيدين في سلاسل حملها جنود آخرون على عواميد. ثم طُلب من سائق معجّلة الأمير أن يذهب إلى المدينة ويخبر زوجة الأمير بأن جيجوتي أسر مع زوجته وأطفاله. «انظري، هذه هي جزيتهم». وكانت الجزيرة جنوده الذين

نظأهرو بأنهم أسرى. وهكذا فتحت الأبواب؛ حتى إذا حصل الحمألون إلى داخل القصر، فكوا قيود رفأهم وأستولوا على المدينة. وهذه القصة يمكن مقأرتها بقصة الحصان الخشبي في طروادة التي تؤكد على فكرة اللجوء إلى الحيلة البارعة لدخول مدينة حصينة^(١).

ويعقب جاك لندسي في الهامش قاتلاً: «يرفض Goedike، عن حق، الفكرة القائلة بأن كبشاً [آلة حربية كان القدماء يستعملونها لذلك أسوار المدن المحاصرة] استعمل [في طروادة] اسمه «حصان» (وبالمناسبة، يبدو أن هذه الكبأش اختراع آشوري: عن يادين Yadin: فن الحرب، ص ٣١٤ وما بعدها)، لكنه يميل إلى الاعتقاد بأن هناك إشكألاً حصل حول كلمة سامية، لعلها hepp^(٢) (أخفى) التي لها معنى مماثل في المصرية، ويبدو أن الكلمة المصرية Hb أخذها اليونانيون على أنها hippos [حصان]، التي أضيف إليها potamos «نهر»؛ ومن ثم فإن Hb تعني hippopotamos فرس الماء».

ومما يجدر ذكره أن المصريين ذكروا اسم «دانونا» Danuna من بين أقوام البحر الذين شنوا غارات متواصلة على الساحل الشرقي والجنوبي للبحر المتوسط في القرنين الثالث عشر والثاني عشر ق.م. وأن دانونا، أولاء، هم الدانيون، الاسم الذي يطلقه هوميروس على اليونانيين. وفي واقع الحال أن الدانيين هم الأقوام السابقون للهلينيين اليونانيين؛ وقد قدموا إلى اليونان من السواحل السورية والأناضولية في الألف الثالث ق.م. ويتسب هؤلاء إلى الدانيات Danaids، بنات دانوس Danaus، الملك الذي هاجر من مصر إلى اليونان، على عهدة الأسطورة. ودانوس هو الشقيق التوأماً لأيجبتوس Aegyptus (مصر)، وابن بيلوس (بعل)، وحفيد ليبيا. واسمه مشتق من مادة «دان» السامية، وتعني «قضى»؛ ومن هذه المادة جاءت كلمة الدين العربية.

وفي اليونان البيلاسية - السابقة لمجيء اليونانيين الهنود الأورويين - تزوجت بنات دانوس؛ ومن نسلهن جاء اليونانيون، كما تقول الأسطورة. ويرمز هذا الخبر، استناداً إلى G.S. Kirk، إلى صراع قام بين المسيين - اليونانيين الهنود الأورويين الأوائل - والمصريين^(٣). أما روبرت غريفز فيفسره على أن الموجات الأولى إلى اليونان من المستوطنين الهيلاديين جاءت من فلسطين، عن طريق رودس، وأنهم هم الذين أدخلوا الزراعة إلى اليونان، ويُفترض أيضاً أن هذه الموجات من المستوطنين الهيلاديين كانت تضم أمشأجاً من الليبيين والأثوبيين^(٤). أي أن الدانيين الأصليين ربما قدموا إلى منطقة بحر إيجة من بحيرة تريتونيس في ليبيا (حألياً مستنقع مالح)، عبر الطريق الذي تقدم ذكره، مع أنهم من غير المرجح أن يكونوا قد حملوا هذا الاسم - أي دانيين - قبل وصولهم إلى سورية. ويقدم A.B. Cook في كتابه Zeus حججاً قوية تؤكد على أن الليبيين - اليونانيين، والقريجين - التراقين كانت تربطهم صلة قرى، وإن كلتا المجموعتين القبليتين لهما أقارب بين الكريتين الأوائل^(٥).

وكان سكان كريت الأوائل مهاجرين من سوريا وغربي الأناضول، تدفقوا إليها في الفترة بين ٤٠٠٠

- ٣٠٠٠ ق.م. وقد كانوا في طور العصر الحجري الحديث: استعملوا أدوات وأسلحة حجرية متطورة جداً. كما كانوا أقواماً بحريين. ومع أنهم كانوا آسيويين إلا أن السير آرثر ايفنس Arther Evans (مكتشف الحضارة المينوية في كريت) يعتقد أن العنصر الحاسم في تطور هذه الحضارة (...) يرجع إلى تواصلهم مع وادي النيل عبر البحر الليبي». فلقد كانت هناك صلات مع النيل الأسفل وليبيا منذ أزمان سحيقة.

وفي محاضرة القاها البروفسور Percy Newberry على الجمعية البريطانية في العام ١٩٢٣ أشار إلى أنه في المراحل المبكرة جداً من تأريخ مصر السفلى، كانت مواد العبادة لسكان شمال غرب الدلتا المصرية (وهي الأقرب إلى كريت) وتشتمل على: ١- الحربون harpoon (وهو رمح لصيد السمك، ويسمى بالعراقية الداريجة فالة)، ٢- درع على شاكلة الرقم ٨ مع أسهم متصالبة، ٣- المجمل، وربما ٤- الفأس ذات النصل المزدوج، ٥- حمامة أو منونو. وباستثناء الحربون، كانت هذه الأشياء جميعاً موجودة في كريت». وحتى الحربون، ربما تم تطويره فيما بعد إلى السهم المينوي - الكريتي - الثلاثي، الذي يظهر على جدران كنوسوس وفستوس في [كريت] (١١).

وليس من المستبعد أن تكون زمر صغيرة من لاجئي مصر السفلى قد وجدت نفسها مضطرة إلى الهجرة إلى كريت، بعد أن غزا مينيس Menes مصر السفلى في ٣٢٠٠ ق.م. ومن الجدير بالذكر أن سكان الدلتا الغربية كانوا قريبي الصلة بليبيا (١٢).

وهذه الوشيجة الليبية تقدم لنا تفسيراً لجذور بعض المظاهر الحضارية عند الكريتيين. فمن بين مواصفات اللباس الرجالي الليبي في تلك الأيام السحيقة - كما يظهر في التماثيل الصغيرة - كان والثوب الليبي الضيق الذي يقي الأعضاء التناسلية. وكان الكريتيون يرتدون مثل هذا الثوب تماماً. وكان الرجال الليبيون يسهون شعرهم بخصلة جانبية تسدل من أمام الأذن، وفوق الصدر، أو عند الإبط. وهكذا كان رجال كريت يفعلون. (ويظهر هذا بوضوح في صورة حامل الكأس، وصورة الملك الكاهن في رسوم قصر كنوسوس الأثرية في كريت) (١٣).

ومن جهة أخرى لاحظ المؤرخون وعلماء الآثار أن هناك بصمات من آسيا الغربية (وعلى وجه التحديد بلاد الرافدين) في نمط الحياة في المستوطنات الفلاحية المبكرة في اليونان، مثل: زراعة الحبوب، وتدجين الحيوانات، والأبنية الطينية ذات النمط التلي، والأختام، والفخار الملون، والتماثيل النسائية الصغيرة، واستعمال المقلاع sling. ومما تجدر ملاحظته أن المقلاع استعمل في غرب آسيا ومنطقة لإيجة في عصور ما قبل التاريخ، في الصيد والحروب، بدلاً من القوس والنشاب. بينما كان القوس يستعمل في مصر وأوروبا الغربية لمثل هذين الغرضين. كما أن رؤوس الرماح المعقوفة ظهرت لأول مرة في أوائل عصر السلالات في سومر، ومن هناك انتقلت إلى قبرص، وكيليكيا، وأواسط

الأناضول، وطروادة^(١٤). ومن بلاد آشور، أو شمال سوريا، انتقلت المَعجَلة الحربية الخفيفة التي تجرها الجياد، إلى اليونان في أوائل الحقبة الهيلادية المتأخرة (أي أواخر العصر البرونزي في اليونان)^(١٥).

ولئن صح أن عبادة الإلهة الأم اتخذت شكلها المتطور في كريت قبل أن تنتقل إلى بقية المراكز الأخرى في المناطق المجاورة، فإن هذه الجزيرة لم تكن المهده الأول لهذه العبادة. فلقد ازدهرت - هذه العبادة - في الأريجية Arpachia قرب الموصل في العراق، قبل أن توجد في إيجة بألف عام. هذا إلى أن الفأس المزدوجة (ذات النصلين)، التي كانت تعتبر فيما سبق ابتكاراً كريتيًا، كانت في الحقيقة رمزاً من رموز العبادة، مع الحمامة التي ترمز للإلهة الأم، عند سكان الأريجية في شمال العراق، وفي أماكن أخرى في الشرق الأوسط، منذ المرحلة الحجرية - النحاسية^(١٦).

وتقدم مكتشفات الفخار دليلاً على وجود صلة بين منطقة إيجة ووادي الرافدين منذ الألف الرابع ق.م. ومن المرجح أنه كانت هناك مستعمرات تجارية لبلاد ما بين النهرين في آسيا الصغرى، وحتى في جزيرة كريت، قبل نهاية الألف الثالث ق.م. وقد توصلت هذه الصلة على نحو مؤكد فيما بعد، كما يظهر على الاختتام الأسطونية البابلية المكتشفة في إيجة وكريت. وهناك زخرفة على إناء كريتي تمثل مشهد حصاد يُظهر أبناء البلد تحت إمرة موظف يبدو أنه يرتدي لباساً من بلاد ما بين النهرين. ثم إن هناك دعوة قوية مؤداها حالياً أن إحدى اللغات الكريتية الأولى، التي أطلق عليها اسم Linear (A)، لم تكن سامية فحسب، بل كانت سامية أكديّة على وجه الخصوص، وترقى نصوصها إلى الفترة الواقعة بين القرن السابع عشر والقرن الخامس عشر ق.م^(١٧).

وفي ميسينيا اليونانية - مَهْدُ الأخيين غزاة طروادة - عثر على قبور كبيرة تشبه خلايا النحل، وقد سميت بهذا الاسم، وباليونانية tholoi، جمع tholos (خلية نحل)، وهي عبارة عن مبان دائرية من الحجر تحت الأرض، مسقفة على شكل قبب، ويتم الوصول إليها في بعض الأحيان عبر ممر يسمى dromos باليونانية. ويُعتقد أن أغاممنون وجماعته ربما دفنوا في مثل هذه الثلولي (وكان هذا الاعتقاد هو الذي حفز، في القرن الماضي، التاجر الألماني هاينريخ شليمان على التنقيب في ميسينيا اليونانية، بأمل العثور على جثة أغاممنون). وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذه القبور وجدت قبل ذلك بألفي سنة أو يزيد في شمال العراق، في الأريجية قرب الموصل، وفي تبة كورة Tepe Gawre، وقبلها في يارم تبة Yarim Tepe، سوى أنها كانت في العراق تبنى من الطين على أساس من الحجر، وكانت أصغر من نظائرها اليونانية.

وفي أوروبا الوسطى تطورت صناعة المعادن، مع ظهور ارسنقراطية عسكرية تطلّب نظامها إنتاج أصناف جديدة من السيوف وعدة المحارب، كالخوذة والدرع، وذلك قبل صناعتها المعروفة في منطقة

البحر المتوسط. ولقد تم هذا التطور في تكنولوجيا صناعة الأسلحة والأنية البرونزية (تلك التكنولوجيا التي عرفت في الشرق القديم منذ الألف الثالث ق.م.) في أوروبا الوسطى في القرنين الثالث عشر والثاني عشر ق.م. من خلال الصلة مع المجتمعات الميسينية في أواخر عهدها، وربما كذلك بفعل انزياح صناعات فنيين من شرقي البحر المتوسط إلى أوروبا، في غمرة الغزوات التي شنها «أقوام البحر» على هذه المناطق^(١٨)، ووراء هذا التقدم في الصناعة العسكرية يكمن سر الرعب الذي أوقعه «أقوام البحر» في نفوس سكان شرقي وجنوبي البحر المتوسط، في الفترة الواقعة بين القرنين الرابع عشر والثاني عشر ق.م.، والتي وردت الإشارة إليها في سجلات الكتبة المصريين. ومن بين «أقوام البحر» أولاء، كان الطرواديين بقيادة باريس، واليونانيون الأخيون، أي الميسينيون قوم أغاممنون ومينيلاس الملكين اللذين شنا الحرب على طروادة، وسكان جزيرة ساردينيا (شاردانا في النصوص القديمة)، وصقلية (شكارولش)، وجزر إيجه، وكريت، والفلسط Peleset، أي الفلسطينيين الذين استوطنوا جنوب فلسطين، والدانيون أو Danuna في الوثائق المصرية، وغيرهم.

وفي النصف الثاني من الألف الثاني ق.م. كان للميسينيين - قوم أغاممنون ومينيلاس - أقوى نفوذ في منطقة إيجه. ولم تنعكس قوتهم هذه في أعمال العنف وما يرافقها من سلب ونهب فحسب، بل تخلدت في الشعر أيضاً، الذي انتقل، أول الأمر، على ألسنة الشعراء الأميين، قبل أن يتخذ صيغته النهائية في ملحمتي الإلياذة والأوديسة اللتين ترويان قصة اجتياح طروادة في الفترة ١٢٤٠ - ١٢٣٠ ق.م تقريباً. لكن الميسينيين - أغاممنون وحلفاءه - لم ينعموا طويلاً بانتصارهم على طروادة. ففي الفترة الواقعة بين ١١٠٠ - ١٠٥٠ ق.م. انقضت جحافل الدوريين Dorians البربرية، وهم يونانيون أيضاً، على شبه جزيرة البيلوبونيز Peloponnese، وقضوا على الحضارة الميسينية، فخيبت على اليونان فترة مظلمة دامت حتى القرن الثامن ق.م. وبعد الاجتياح الدوري بقرن أو قرنين هاجر الآيونيون إلى آسيا الصغرى، بضغط من الدوريين، وبذلك بدأت نهضتهم التي كانت الإلياذة والأوديسة مفخرتها الكبرى. ويدور موضوع الإلياذة حول حصار طروادة، التي تم حمارها ونهبها على يد جيش من المقاتلين اليونانيين أطلق عليهم هوميروس أسماء مثل الأخيين، أو الدانيين، أو الأروغوسيين، نسبة إلى آخايا (الاسم الذي أطلقه هوميروس على البر اليوناني)، ودانية (الإلهة التي تُمّت إلى أصل سامي أو مصري حامي)، وأروغوس (إحدى أقدم المدن اليونانية، وقد أنشئت قبل مجيء اليونانيين الهنود الأوروبيين إلى اليونان)، وهو اسم يذكرنا بمادة «يرق»، أو «ورق» السامية، التي تفيد معنى الفضة، أو الذهب، أو الصفرة، أو الخضرة، ومن هنا الورق بالعربية.

ويُفترض أن الأخيين ينتسبون إلى آخايا Achaea في شمال البيلوبونيز، من أعمال اليونان. وقد ورد هذا الاسم في أقدم لفظ يوناني له بصيغة Achaiwos، أو Achaiwia. ويذهب كروسلان Cross-

land إلى أن المقصود بذلك جزيرة رودس اليونانية القريبة من الساحل التركي الجنوبي الغربي، أو المنطقة المتاخمة لها. لكن المعنى اللغوي للفظة *achaea* هو «الحزن»، أو الصوت المتوجع «آخ»، أو «آه». فلماذا أطلق اليونانيون على أنفسهم هذه التسمية؟

وكان الآخيون طلائع اليونانيين الهنود الأوروبيين الذين غزوا أرض اليونان في حدود ١٩٠٠ ق.م. كانوا رعاة بطرياركين (أي يتوارثون عن طريق الأب)، يعبدون ثالوثاً من الآلهة الهندية الأوروبية الذكور، لعلها هي ميترا *Mitra* نفسها، وفارونا *Varuna*، وإندرا *Indra*، ثم اتخذت أسماء زيفس *Zeus*، وبوسيدون *Poseidon*، وهاديس *Hades*. وحاولوا القضاء على الحضارة البرونزية شبه الأممية التي كانت قائمة هناك قبل قدومهم، لكنهم اضطروا إلى التآلف معها، وتقبلوا التوارث الأممي. واعتبروا أنفسهم أبناء الإلهات الإناث. وكان أبناء السكان السابقين لهم خليطاً واسعاً من الأجناس، بعضهم طوال الرؤوس، والبعض الآخر عراضها، وقد أطلقوا عليهم اسم البيلاسغيين *Pelasgins*، أو جَوَابَة البحار. ولعل البيلاسغيين أولاء كانوا يطلقون على أنفسهم اسم الدانيين، وهو من دانية *Danae* التي ينسب إليها إدخال الزراعة إلى اليونان، كما تقدم.

ويزعم البيلاسغيون - على ذمة اليونانيين الذين كتبوا عنهم فيما بعد - أنهم ولدوا من الثرى. لكنهم ربما كانوا أقوام «الفخار الملون» من أبناء العصر الحجري الحديث. ويفترض أنهم جاءوا إلى اليونان من فلسطين في حدود ٣٥٠٠ ق.م.، وقد وجدهم الهيلاديون الأوائل - وهم مهاجرون من آسيا الصغرى عن طريق جزر إيجه - في شبه جزيرة البيلوبونيز بعد ذلك بسبعمة عام. بيد أن اسم البيلاسغيين *Pelasgins* أصبح يطلق بصورة تفتقر إلى الدقة على جميع مواطني اليونان السابقين للمهلينيين (أي اليونانيين الهنود الأوروبيين). وفي هذا الاطار أشار يوريبديدس *Euripides* (في نص منقول عن سترابو) إلى أن البيلاسغيين تبشوا اسم الدانيين *Danaans* عند نزولهم في أرغوس التابعة لدانوس *Danus* وبناته الخمسين. ويقول سترابو في النص نفسه أن أولئك الذين نزلوا قرب أثينا عُرفوا «باللقائي» *Pelargi*، ولعل هذا كان طائرهم الطوطم^(١٩).

ثم إن الآخيين أنفسهم استعاروا اسم الدانيين، وأصبحوا جَوَابَة بحار. فيما عُرف الأقوام الذين أقاموا إلى الشمال من برزخ كورنث *Corinth* بالأيونيين *Ionians*، أبناء الإلهة - البقرة إيو *Io*^(٢٠)، التي استقوا منها اسمهم. وإيونيا أصبحت تعرف بإلياماني *Iamani* عند البابليين، واليونان عند العرب. وكان الأيونيون يُعتبرون إغريقاً في القديم، لكنهم ربما كانوا إيجيين هاجروا إلى اليونان من فينيقيا، كما يقول روبرت غريفز.

وقد ذكر الملك الأشوري سرجون الثاني^(٢١)، في السنة الثانية عشرة من حكمه (٧١٢ ق.م.) اليونانيين تحت اسم إياماني *Iamani*، والمقصود بذلك إيونيا *Ionia* المقاطعة التي تقع شرقي اليونان،

وكان جيوان اليونانيين الشرقيون يسمونهم باسم هذه المقاطعة. جاء ذلك في سجل حملاته العسكرية، حيث أشار إلى أن سكان أشدود، المدينة الفلسطينية التي كانت خاضعة لحكمه «رفعوا فوقهم (أي ليحكمهم) حاكماً إلامانياً دون أن يطالب بالعرش، وكان مثلهم لا يعرف الخوف من أية سلطة عليا». ويتساءل دنبابن، الذي نقلنا هذا الخبر عنه، قائلاً: «ترى من كان هذا الإلاماني، هذا اليوناني الذي نصب نفسه حاكماً على أشدود، ثم هرب أمام الزحف الآشوري ولجأ عند فراعنة مصر الأثيوبيين. لا ندري بالضبط؛ لعله أحد المقاتلين الأوائل الذين ساعدوا بفضل سلاحهم سلالة سائيس على الاستقلال من آشور، لكنه لم يكن الأول: لعل قصص الأوديسة عن أسفار أوديسيوس ومينيلوس تقدم الرواية اليونانية عن هذه المآثر القتالية»^(٢٦).

وتتحدث الأساطير اليونانية عن كنعان (= اجينور)، وفينقس، وقدموس، وإيجبتوس، وليبيا، واوروبا (ابنة كنعان وشقيقة قدموس وفينقس)، كأسماء علم وأماكن أسطورية في وقت معاً، وكجزء من التراث اليوناني، دون أن تنفي هويتها الأصلية، الأمر الذي يشير إلى حدوث هجرات سامية وحامية إلى أرض اليونان قبل مجيء اليونانيين، على نحو ما تقدم ذكره. ونأتي قصة إنشاء مدينة طيبة على يد قدموس الكنعاني مصداقاً على ذلك. وطيبة هي إحدى أقدم مدن اليونان. وكانت صيدا معروفة جيداً لدى اليونانيين قبل أن تدمر في أواخر العصر البرونزي. ومع أن موقعها أعيد بناؤه، إلا أن صور فاققتها شهرة في أوائل العصر الحديدي. وقد عرف اليونانيون إسمي صيدا وصور منذ كان الحرفان اللذان يبدأ بهما إسماهما مختلفين؛ ولهذا ما يزال اسم الأخيرة باليونانية Tyx. «ومن المؤكد أن اسم Byblos [جبيل] دخل اليونانية قبل العام ١٢٠٠ ق.م. عندما تغير لفظها من بوبلا Buble إلى غوبلا Gubla (٠٠)» وتشير الرُّقم الأثرية إلى أن الكلمات المستعارة من السامية في زمن الميسينيين كانت تشتغل على ألفاظ تدل على الذهب، والأسد^(٢٧)، والكُمون، والنحاس، والخيتون Chiton [ثوب إغريقي للرجال والنساء]^(٢٨) الذي يذكرنا بكلمة الكتان السامية.

وفي الأوديسة يرد ذكر الإلهة تيرو Tyro، ابنة سالمونيوس، في كتاب الأموات المكرس لزيارة أوديسيوس إلى العالم الأسفل، وهي أول امرأة يواجهها بعد أمه. وتيرو، أو تورو، هي صُور الفينيقية. والكلمة كنعانية وتعني صخرة، وتقابلها بالأكدية «صُرو»؛ صوان. وبالعربية، الطر: وهو الحجر، أو الحجر له كحد السكين. ومن لفظة Tyx اشتق اليونانيون كلمة Tyrsis وتعني «مدينة مسورة»؛ ومنها أيضاً اشتقت كلمة tyranny (طغيان) بالانكليزية.

وقد عُثر على زهريات ميسينية متأخرة من مرحلة الحرب الطروادية (القرن الثالث عشر - القرن الثاني عشر ق.م.) في بلدة صابوني السورية، التي تقع على بعد ميلين من المينا^(٢٩).
لم تكن أرض كنعان، والحالة هذه، مجهولة لدى باريس مختطف هيلن. فعندما توجه هو وهيلن

إلى طروادة، بعد أن تركت بيت الزوجية في اسبارطة، أثارت الإلهة هيرا زوبعة أجبرت باريس على الانحراف نحو قبرص. ومنها أبحر إلى صيدا، حيث رحب به ملكها. لكن باريس غدر به وقتله غيلة في الوليمة التي أعدّها له ملك صيدا، وفرّ بعد أن نهب المدينة. إلا أن الصيدونيين طاردوه وقتلوه، فهزّمهم في معركة خسر فيها سفيتين. وخشية أن يتعقبه منيلاوس (زوج هيلن) تملكأ باريس عدة أشهر في فينيقية، وقبرص، ومصر، قبل أن يعود إلى طروادة^(٣٦).

ويفسر روبرت غريفر هذه الرواية الأسطورية قائلاً: «في القرن الرابع عشر ق. م. تعرضت مصر وفينيقيا إلى غارات متكررة شنتها جماعات الكفتيو Keftue، أو أقوام البحر، التي يبدو أن الطرواديين لعبوا دوراً فعالاً فيها. ومن بين القبائل التي وجدت موطئ قدم لها في فلسطين كانت قبيلة الجرجاشيين (سفر التكوين ١٠ : ١٦)، وهم التيوكاريون من Gregis الذين ورد ذكرهم في الإلياذة (٨ : ٣٠٤) وقد ذكر بريام Priam، وأنخيسيس Anchesis الطرواديين في التوراة بهذه الصورة: فرام وأخيش (سفر يشوع ٣ : ١٠، سفر صاموئيل الأول ٢٧ : ٢). ويبدو أن فارص، الجد الأعلى لقبيلة يهودا، ذات الدماء المختلطة، والذي تخاصم مع شقيقه التوام في رحم أمه، ما هو إلا باريس»^(٣٧).

ويعترف منيلاوس في حديثه مع تليماخوس بن اوديسيوس بأنه لجأ ذات يوم إلى ملك صيدا، في قوله: «سأبكيك أجمل وأثمن كنوز قصري. سأعطيك إناء من المعدن المطروق، صنع من الفضة الخالصة بإطار من ذهب حول الحافة، من صنع هيفاستوس نفسه. لقد أهدانيه صديقي ملك صيدا عندما أواني تحت سقف بيته في طريق عودتي إلى الوطن...» (الأوديسة. الكتاب الرابع).

ويتحدث هوميروس بإعجاب كبير عن الصناعات الفينيقية، في قوله: «ثم سارع ابن بيلوس [المقصود به آخيل] فعرض جوائز سباق العدو. كانت الأولى إناء من الفضة المشغولة. حجمه ستة مكابيل، وهو أبعد شيء في الدنيا. لقد تغنى صنّاع صيدا في صنعه، ثم حمّله رجال فينيقية فوق البحر المدلهم وقدموه لثاوس بعد أن رست سفينتهم في مينائه» (الإلياذة ٢٣ : ٧٤١ وما بعدها) كما يتحدث عن مطرقات النساء الصيدونيات بإعجاب مماثل، عندما يصف رداء هيلن الذي طرّزته النساء الصيدونيات اللاتي أتى بهن باريس نفسه من صيدا، في سياق رحلته مع هيلن إلى طروادة (الإلياذة ٦ : ٢٨٩ - ٢٩١). ويقول دنابن إن معظم هذه الآثار - عدا ما ي تلف منها، كالمطرقات - عثر عليها في أماكن مختلفة من اليونان، ولا سيما في المعابد الكبيرة في اولمبيا، ودلفي، وديلوس، وارغوس، وساموس، وفي كريت، وكورنث، وأثينا^(٣٨). وكانت السفن والمعجلات chariots المرسومة أو المنقوشة على الزهريات أبدع ما صورته يد إنسان؛ وكانت المواد المصنوعة من العاج، والذهب، والمعادن الثمينة الأخرى قد بدأت تصل إلى اليونان. ومن المرجح أن هذه المصنوعات، على غرار تلك التي وصفها هوميروس، فينيقية^(٣٩).

على أن أقدم المجلوبات الى اليونان لم تكن فينيقية، بل سورية: تماثيل برونزية سورية الأسلوب، وأشكال طينية أيضاً، يمكن تمييزها بسهولة من محاجر العيون العميقة، والأنف والدقن البارزين، وانحدار الوجه نحو الأعلى. ويرقى بعضها إلى القرن التاسع ق. م. ولقد كان للفن السوري تأثير واضح على أسلوب النحت اليوناني في أواخر القرن الثامن وفي القرن السابع ق. م.، على نحو ما أفاد Homman - Wedeking. وفي كورنث عثر على قالب لرأس انسان من الطين الكورنثي (اليوناني) صب على الطريقة السورية. ويعتبر هذا أقدم قالب عثر عليه في كورنث، وواحداً من أقدم القوالب في اليونان^(٣٠).

ومع أن التقييات لم تكشف سوى عن القليل جداً من البرونزيات الآشورية في اليونان، وهو أمر يدعو للحيرة، كما يقول دنيان، إذا أخذنا بعين الاعتبار المستوى الفني الرفيع لهذه الأعمال الفنية، والنفوذ السياسي الآشوري القوي في الشرق يومذاك (الألف الأول ق. م.)، إلا أن هذا الفن كان له تأثير بين على الفن اليوناني. ومن مظاهر هذا التأثير: تصوير حالة البحارة الذين غرقت سفيتهم وهم يسبحون، والقتلى على الشاطئ في معركة بحرية. كما يمكن تلمس بصمات الفن الآشوري على زهرية من ارغوس تصور اوديسيوس في كهف هوليبيموس.

ومما له أهمية خاصة، في تصوير الأسلوب الواقعي وفي تقنية الرسم، الأعمال الآشورية الشهيرة التي تصور أكداش الجثث في مشاهد المعارك، وعلى العموم، تصوير الخلفية من خلال رسم أشكال بشرية في الطرف الأبعد من المنحوتة الناتئة، وكأننا ننظر إليها من فوق. لكن تأثير الفن الآشوري - وهو من أعظم الفنون، ليس في أيامه فحسب، بل في العالم القديم قاطبة، وكان متقدماً جداً على الفن الإغريقي أو أي فن آخر معاصر له، في التقنية والواقعية - إنما تم على طريق وسطاء غير مباشرين، على ما يبدو^(٣١).

وقد عثر على ستة وثلاثين ختماً شرقياً في ما يدعى بقصر قدموس في مدينة طيبة اليونانية، على أحدها نقش بالكتابة المسمارية. ويرقى معظم هذه الأختام إلى العهد البابلي في أيام الكاشيين، في القرن الرابع عشر ق. م، وبعضها أقدم من ذلك. وثمة ختم ميثاني، وآخر حتي - سوري. ويوجد على ختم أسطواني بابلي نقش عفريت مجنح وقد رُوِّضه إله جالس. وفي كل منطقة إيجة عثر على أحد عشر ختماً فقط، كان اثنان منها من كريت، والباقي من بابل. كما عثر في القبر الملكي في دندرا - De ndra، يعود تأريخه إلى منتصف القرن الرابع عشر ق. م، على ثمانية بروشات (ديابيس زينة) صغيرة من الزجاج الأزرق، على كل منها ثقبان لتشد منهما بخيط في خوذة. وعلى كل بروش تظهر صورة امرأة تمسطي حيواناً، يرجح أنه ثور، مندفع بسرعة إلى الأمام. ويبدو أن المرأة ترتدي ثوباً من صنف الكوناكس Kaunakes (وهي من كلمة guannakko الآشورية، وتعني معطفاً مهذباً ومكشكشاً).

ويرجح أنها تمثل الإلهة أوروبا، أو صورة أقدم لها. كما نجد السلف المباشر لأوروبا - عشتار على النقود الصيدونية (١١١ - ١١٧ م) ^(٣٦).

• وهناك ختمان من Hagia Triada من كريت يدعوانا إلى إعادة النظر في شكل حيوان دينبل (المشار إليه في السطور السابقة). فعلى أحدهما تظهر امرأة بلباس الكوناكس تمتطي ظهر حيوان غريب؛ وعلى الآخر تظهر قوادم كائنين من الصنف نفسه. إن هذه الأصناف من الحيوانات تذكرنا بالأفعوان - الغرفين (نصفه أسد ونصفه الآخر نسر) في العبادات الرافدنية التي ظهرت أصنافها منذ أقدم مرحلة وحتى العصرين البابلي والآشوري الحديثين.

وهذا كله يقدم أدلة على التلاحق الحضاري بين منطقتنا واليونان في مرحلة تأليف الإلياذة والأوديسة، وقبل ذلك بكثير.

تقع طروادة في أقصى الشمال الغربي من آسيا الصغرى (تركيا)، على بعد ثلاثة أميال فقط من ساحل الدردنيل. وأطلالها التي تشكل تلاً ارتفاعه خمسون قدماً أو يزيد، تشتمل على تسع طبقات لـ سويات رئيسية، تشير إلى عدة مراحل من الاستيطان. وقد رقت هذه الطبقات من السوية الأولى وحتى التاسعة، ابتداء من الأسفل، أي الأقدم. ولوحظ أن السويات الخمس الأولى تمثل حضارة واحدة دون تغيير يذكر، ويرجع تاريخها إلى أوائل العصر البرونزي. وقد أنشئت طروادة في حدود ٣٠٠٠ ق.م، على يد مستوطنين قدموا إليها، على ما يبدو، من الجنوب الشرقي عبر البحر. وكانت أول مستوطنة عبارة عن قلعة صغيرة يبلغ قطرها أقل من ٣٠٠ قدم بقليل، ويحيط بها سور متين من الحجر ذو مداخل أقيم على جانب كل منها برج. ويقول Blegen إن نهايتها كانت بسبب حريق هائل أدى إلى دمارها. في حين جاء في كتاب جاك لندسي (هيلن الطروادية) أن طروادة الأولى دام عهدها حوالي خمسمئة عام، وآل صراع داخلي، على ما يبدو، إلى دمارها ^(٣٧). وتنعكس طروادة الثانية تفاصيل عمرانية تتسم بشيء من الأهمية. فجدراؤها كانت مشيدة من اللين بصورة أساسية، على النمط المعماري المعروف في آسيا الغربية (وادي الرافدين)، لكنها كانت مدعمة بشريط من الجلوع الخشبية ^(٣٨). وتميزت هذه المستوطنة - الثانية - بوجود قصر ذي قاعة كبيرة ورواق يطلق عليه باليونانية megaron، وهي كلمة مجهولة الأصل، ويُظن أنها سامية (مغارة). وتذكرنا أيضاً بمعابد من الصنف نفسه في طرازها المعماري عثر عليها في تبة كورا Tepa Gawra في شمال العراق (يرجع تاريخها إلى الألف الرابع ق.م). لكن هذه الأخيرة تبدو غريبة أو فريدة في المنطقة (آسيا الغربية). وكانت طروادة الثانية على صلة بسوريا وقيليقيا في جنوب الأناضول. ثم أتى حريق على نهايتها بعد مضي ثلاثمئة سنة على تأسيسها، كما يقول جاك لندسي. وفي المراحل اللاحقة تم بناء أسوار أمتن مع أبراج صغيرة مستدقة النهايات. ثم ازدهرت المنطقة

واشتهرت بتربية الأغنام وغزل ونسج الصوف، وذلك على غرار مملكة ايبلا السورية (التي ازدهرت حضارتها في منتصف الألف الثالث ق.م.) حيث كانت صناعة النسيج أهم مهنة فيها، على ما يرجح، وخاصة إنتاج وصباغة الأقمشة الصوفية والكتانية. ويستفاد من اللقى الأثرية أن طروادة الثالثة والرابعة كانت علاقتهما مستمرة مع جنوب الأناضول وسوريا واليونان، حيث عثر على الفخار الطروادي في هذه الأماكن. وقد استعمل سكان طروادة الرابعة التنور^(٣٥) الذي يذكرنا بتنانير وادي الرافدين. وقد دامت مراحل طروادة (١ - ٥) بين ٣٠٠٠ - ١٩٠٠ ق.م. (وهذا يتزامن مع أوائل العصر البرونزي في منطقة إيجه). ومن المرجح أن سكانها في تلك المراحل كانوا من صنف مواطني جزر إيجه وكريت والبر اليوناني السابقين للوجود اليوناني (الهندي الأوروبي)؛ ولعلهم قدموا إليها من جنوب غرب الأناضول أو سوريا^(٣٦). أما طروادة السادسة والسابعة فيمكن تحديد مرحلتيهما في منتصف وأواخر العصر البرونزي (بين حوالي ١٩٠٠ - ١١٠٠ ق.م.) وهنا أدخل الحصان وتم إنشاء القلاع الحصينة والهندسة العسكرية المتطورة. وهذا يعني أن أقواماً جديداً قدموا إلى المنطقة منذ طروادة السادسة. وعلى ذكر الحصان، نقول، أو بالأحرى ننقل كلمات كروسلاند الآتية: «إن جميع الأقوام الهندية - الأوروبية المبكرة كانت لديها خيل مدججة، والعديد من هذه الأقوام استعمل المعجلات الحربية. وأقدم تاريخ معروف لنظام الخيل في الأناضول وجد في طروادة السادسة. وقد وجدت هياكل عظمية لنوع محسن من الخيل، من الصنف المدجن على ما يرجح، في عصمانكياسي (تركيا). وهذه اللقى تعزز وجهة النظر القائلة بأن هجرة الأقوام الهندية الأوروبية بدأت قبل ١٩٠٠ ق.م. ولكن من المشكوك فيه أن يكون الهنود الأوروبيون قد عرفوا المعجلة الحربية قبل أن يحتكوا بالشرق الأوسط عن كثب، ولعل هذا حصل في الربع الثاني من الألف الثاني ق.م.»^(٣٧).

أما طروادة السابعة «أ»^(٣٨) التي دام عمرها جيلاً ونيفاً، والتي ربما أتت عليها النيران في القرن الثالث عشر ق.م. بعد اجتياحها من قبل الأخيين جنود الملكين أغاممنون ومنيلاوس، فلعلها هي مدينة بريام Priam ملك طروادة التي نتحدث عنها إلياذة هوميروس. ثم كانت طروادة الثامنة أول مستوطنة اغريقية. وأما طروادة التاسعة فقد استوطنتها الهلينيون اليونانيون والرومان^(٣٩).

وكانت طروادة منذ تأسيسها (حوالي ٣٠٠٠ ق.م. كما مر بنا) مركزاً تجارياً مهماً بين الشرق والغرب بحكم موقعها في ملتقى الطرق البرية والبحرية بين وادي الرافدين ومنطقة إيجه عبر الأناضول ومضيق الدردنيل. وفي طروادة الثانية (حوالي ٢٦٠٠ ق.م.) عثر على جرار وتمائيل صغيرة تذكر بمثيلات لها في الأناضول ومنطقة سومر العراقية^(٤٠).

ومن بين أقدم النقوش التي تحمل اسم طروادة: جرة خمر أتروسكية ترقى إلى أواخر القرن السابع ق.م. عثر عليها في Tragilattella، عليها صورة فارسين، يحمل أحدهما درعاً شعاره طائر الحجل،

ويجثم خلفه عفريت يشبه القرد. أما صاحبه فيحمل رمحاً ودرعاً شعاره بطة. وكلاهما خارجان من متاهة^(١١) (maze) كتب عليها TRUIA (طروادة).



وتقتصر طروادة، مثل كنوسوس في كريت، بالمتاهة. فقد ارتبطت طقوس المتاهات بالطبيعة المقدسة للمدينة؛ فهي تشكل موانع سحرية أمام من يدخلها من الغرباء. ويبدو في الواقع ان اسمي طروادة Troy، وإيليوس Ilios يعنيان مدينة مقدسة أو مسورة بالسحر. ومن الجائز أن كلمة Troia تمت إلى أصل واحد هي والكلمة البابلية Tirāni التي وجدت في ألواح ترقى إلى حدود سنة ١٠٠٠ ق.م. مع مخطط لمتاهة شبيهة بالأمعاء (التي كانت ترتبط عند البابليين بطقوس المعرفة). وفي أحد هذه الألواح وردت عبارة eka tirāni، وتعني «قصر الأمعاء»^(١٢). ويرى ف. مولر F. Muller أن الفعل اليوناني ellein (يتدحرج، يلتف، يلف) يرجع إلى الجذر نفسها أيضاً. وهناك عدد لا بأس به من الكلمات اللاتينية التي تفيد في جوهرها معنى الاحاطة بالشيء والاستدارة واللف، مثل troare كما في قولهم porca troia (الخنزيرة الجبلى)، و trulla (قنر)، و redantruare (يردّ الجميل)، على حد قول كلاوزن Klausen، مع أنه لا يتفق مع الذين يذهبون إلى القول بوجود صلة بين هذه الألفاظ وكلمة Troy (طروادة)^(١٣). وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن هناك متاهة في ويلز (المملكة المتحدة) تدعى Caer Droia، حيث تعني Caer (مخيم)، أما Droia فيسندو أنها مشتقة من الجذر السلتي tro - (يدور، يستدير، يخض، يحترق). والكلمات التي لها صلة بهذا الجذر تعني: ينحني، يلتوي، يجدل، يقبل. ولكن هذه تذكرنا أيضاً بمادة (دار) السامية. كما أن صور وجه خمبأبا، المارد الذي قتله جلجامش أو أنكيبدو (؟) في غابة الأرز، كانت ترسم في بابل بخطوط ملتوية مستمرة تشبه الأمعاء؛ ولعل الغرض منها أن تترك أثراً نفسياً - تماثلياً - لدرء الشر. ورسم الوجه بخطوط متواصلة ومتمعجة شبيهة بالتواءات المصارين، ووجه خمبأبا، كانا معروفين في اليونان؛ فقد عثر على نماذج من أصناف خمبأبا في معبد أرتيميس أورتيا باليونان. بل ان هذه الأفعنة وجدت أيضاً في بلدة هيلن بالذات، أي اسبارطة^(١٤).

ولعل ما يدعى بلعبة طروادة، عند الرومان، بشبكاتها وممراتها المعقدة، لم تكن ابتكاراً متأخراً؛

وهي نذكرنا برقصة المتاهة التي يؤديها الداخلون في الجمعيات السرية عند الانتقال من مرحلة من مراحل الحياة إلى أخرى؛ والغرض منها إرباك القوى الخبيثة وعزلها في المؤخرة، في الجانب الآخر من المتاهة.

وقد لفتت أبواب طروادة مزيداً من الاهتمام أيضاً. فمنذ طروادة الأولى كان لبوابة المدينة برجان، الغرض منهما تفادي أي جيش يحاول اقتحام المدخل الشبيه بممر طويل. وفي طروادة السادسة استعملت أسوار متشابكة، لعاقة الهجوم على الأبواب. إن أنظمة الدفاع الطروادية مُعدّة بطريقة تيسر عملية ما يدعى برمي الانظام في القتال، بممراتها المعقدة والمتشابكة، التي تؤمن للمدافعين حماية أكيدة ضد أي هجوم، وتنطوي على جانب سحري أيضاً. ولعل أقدم المتاهات التاكتيكية هي تلك التي وجدت في بعض الحصون المصرية التي يرجع تاريخها إلى السلالتين الأولى والثانية (الألف الثالث ق.م.). وقد شاهد هيرودوتس متاهات في مدينة كنوسوس بكريت، وفي الهوارة في القيوم بمصر؛ وفي كلا المكانين كانت المتاهات معقدة ومربكة. . . وهذه الفكرة كانت تطبق في بعض البيوت أيضاً. ففي الصين «يتعلم الدخول في طريق مستقيم في منزل اعتيادي من منازل الطبقة الوسطى. فخلف الباب الأمامي توجد ستارة تجبر الزائر على الانعطاف إلى اليمين أو اليسار؛ والغرض من ذلك طرد الأرواح الشريرة، لأنها لا تستطيع الحركة إلا بخطوط مستقيمة» (جيل Gilles، ١٩١١، عن جاك لنديسي). ومثل هذا النظام يوجد في القبور والمدافن المصرية القديمة، مثل قبر الملك Perabsen من السلالة الثمانية. كما أنه استُخدم على نطاق واسع في هرم السقارة المدرّج. ويتحدث «كتاب الأبواب» المصري، من الألف الثاني ق.م.، عن «الأسوار المزدوجة» خلف الأبواب التي يتعين اجتيازها في رحلة الموت. ويبدو أن الممرات الاغريقية المتعرجة استعملت أيضاً لاحاطة ما في داخلها بهالة من السحر والغموض. ولربما استعير مخططها من الرمز الهيروغليفي المصري لشكل الحرف h، الذي يمثل مخطط باحة؛ بيد أن تصاميم مماثلة من شمالي سوريا قد تكون هي التي تركت بصماتها على المخططات الاغريقية في المرحلة الموسومة بالزخرفة الهندسية (على الفخار والانيّة) في Perachora قرب كورنث اليونانية، والتي كان الغرض منها سحرياً أكثر منه فنياً^(١٥).

ويحسن بنا أيضاً أن نتطرق إلى قصة البطل الأسطوري الأثيني ثيسوس Theseus مع المينوتور Minotaur في متاهة كريت، لأنها تقترب بطروادة ومتاهتها، ولأن لبطلها علاقة بهيلن أيضاً، وإن بدت هذه العلاقة من التفاصيل المقحمة على سيرة حياته (فلقد خطف هيلن من اسبارطة وهي بعد في الثانية عشرة من عمرها، واحتجزها ليتزوجها بعد أن تكبر، إلا أن أخويها يفلحان في إنقاذها): كان الملك مينوس يضمحراً لأهالي أثينا، لأن ثور الماراتون قتل ابنه Androgeos. وكان لدى مينوس ثور برأس إنسان يدعى مينوتور، وُلد لزوجته باسيفاية بعد أن مكنت أحد ثيران قطيعه من تلقيحها، وأخفاه في داخل

المتاهة في قصره الشهير في كنوسوس . ويحكم كونه سيد البحر، فرض على أثينا أن تقدم له كل ثلاث سنوات (وفي رواية أخرى كل تسع سنوات) سبعة غلمان وسبع بنات أبكار. وفي الدورة الثالثة من هذه الجزية تطوع ثيسوس أن يكون أحد أفرادها. وفي كريت - بلد الملك مينوس - فاز بقلب الأميرة أريادنة Ariadne ابنة الملك مينوس، التي أكدت له قائلة: «سأساعدك في قتل أخي من أمي، المينوتور، إذا وعدت بأن تتزوجني وتصحبني معك إلى أثينا». فلقي هذا العرض من لدنه كل الرضا. وأقسم بأن يتزوجها بعد أن يصرع المينوتور. وكان ديدالوس Daedalus الفنان والمخترع الشهير قد أعطى أريادنة لفيفة غزلٍ سحرية (كبة خيط)، وعلمها كيف تدخل إلى المتاهة وتخرج منها دون أن تضل طريقها، وذلك بأن تفتح باب المدخل وتشد طرف الخيط بعتبة الباب العليا، وتلك كبة الخيط وهي تسيير في منحرجات المتاهة إلى أن تصل حيث يوجد المينوتور. وقد أعطت أريادنة هذا الخيط إلى ثيسوس، ونصحته بأن يتبع أثره إلى أن يصل إلى مقر الهولة النائم، ويقتله، ثم يعود إلى الخارج بعد أن يلف الخيط على لفيفته. وهذا ما فعله. ثم اصطحب معه أريادنة والبنات والغلمان الأثينيين، وفي طريقه إلى أثينا، عرج على ديلوس Delos، وهناك رقص معهم رقصة الغرائب، مقلداً تمرجات المتاهة. وهذه الرقصة تذكرنا برقصة الحجل الكنعانية التي كانت تؤدي تكريماً للإلهة القمر، حيث كان الراقصون الذكور يحجلون وهم مرتدون أجنحة، تشبهاً بطائر الحجل. وكان هذا الطقوس يدعى في فلسطين «فسخ»، ويعني «حجل»، وكان يؤدي حتى في أيام النبي ارميا، في بيت حجلة، حيث كان الراقصون يرقصون على هيئة حلزونية. وكانت هذه الرقصة كنعانية الأصل. وقد حذر ارميا اليهود من ممارسة هذه الطقوس الكنعانية. وإلى الشمال من كريت هناك جزيرة تدعى Anaphe كان ملك كريت شبه الأسطوري مينوس قد عقد معاهدة معها، وهي معروفة في القديم كوكر لطيطور الحجل المهاجرة لتستريح فيها^(١٧).

ويقول روبرت غريفز أن «لعبة طروادة» التي تؤدي فيها الرقصة الحلزونية (وتدعى «رقصة الغرنوق» في ديلوس، لأنها كانت ترقص هناك لإلهة القمر كطائر غرنوق) تعود إلى أصل واحد هي ورقصة «الفسخ» (= الحجل). وقد عكس هوميروس هذه الحقيقة بقوله:

ديدالوس في كنوسوس ابتكر ذات مرة

باحة رقص لأريادنة ذات الشعر الأشقر

وهو مقطع شعري فسره الشارحون على أنه يشير إلى رقصة المتاهة. ويمكن ربط هذه العلاقة على النحو الآتي: إن مخطط المتاهة يرمز إلى «القلعة الحلزونية»، أو «مدينة طروادة»، التي يذهب إليها ملك الشمس المقدس بعد الموت، ويعود منها إذا كان الحظ حليفه^(١٨).

ويدور موضوع الالفاظ حول فكرة طالما تغنى بها الشعراء قبل هوميروس وبعده، هي خراب

طروادة. فهناك «نهب طروادة»، و«نهب إيليوم = طروادة»، و«نساء طروادة»؛ وهذه الأخيرة ليوريديس. وتتعاطف مشاعر مؤلفيها جميعاً، دون استثناء هوميروس، مع طروادة. وهذا يذكرنا، أيضاً، بخراب مدينة أور السومرية، التي آبنها الشعر بعد دمارها، وناح عليها.

والمحور الرئيس للملحمة الإلياذة هو الحملة التي شنّها الأخيون على طروادة لاسترجاع الأميرة هيلن، زوجة منيلاوس (شقيق أغاممنون)، بعد أن اختطفها باريس، ابن بريم ملك طروادة. ويروي أن منيلاوس، ملك اسبارطة، ذهب إلى طروادة لبحث عن قبري اثنين من أبناء بروميثيوس، وذلك تنفيذاً لفتوى أفتى بها كهنة معبد دلفي للردء جائحة ألمت باسبارطة. فاستقبله باريس بحفاوة، ثم رجاه أن يرافقه في رحلة العودة إلى اسبارطة، على رأس أسطول أعده له أبوه. وهناك استضافه منيلاوس عدة أيام. وقدم باريس لهيلن هدايا حملها لها من طروادة، وغازلها بحضور زوجها الذي لم يكن شديد الملاحظة والغيرة على ما يبدو. فلقد أبحر إلى كريت لأمر ما، تاركاً هيلن لتقوم بإكرام الضيف وحكم المملكة في أثناء غيابه. إلا أن هيلن وقعت في حب باريس، وهربت معه إلى طروادة. وكان ما كان من تحالف ملوك ورؤساء قبائل اليونانيين في الطرف الأوروبي من اليونان، وحربهم التي شنوها على يونانيي طروادة الآسيوية (التي تقع في الشمال الغربي من آسيا الصغرى)، وحصارها الذي دام عشر سنوات، ثم تدميرها، والعودة بهيلن إلى بيت الزوجية.

ولسنا هنا وراء تحليل أسباب الحرب الطروادية الحقيقية من وجهة النظر التاريخية، لأن هذا ليس موضوع كلمتنا. إن الذي يهمنا من هذه القصة هو ثيمتها الرئيسة، التي تدور حول اختطاف أميرة من مملكة إلى أخرى، ثم شن حملة لاستعادتها. ففي هذه الثيمة تلتقي الإلياذة بملحمة «كارت» الكنعانية، التي كتبت قبل حرب طروادة بنحو قرنين، وتروي قصة ملك، هو كارت، يشن حملة على مملكة أدوم، ويحاصر مقر الملك فابل، ملك أدوم، طالباً منه أن يزوجه من ابنته الفتاة «حورية». ثم نعلم، بعد خرم في النص، أن «كارت» يتزوج «حورية». أما كيف تم ذلك، فلا ندرى. هل وافق أبوها على الزواج أم اختطفها كارت؟ أغلب الظن أن أباه وافق على شروط الغايزي.

وملحمة كارت هي أقدم قصة في الأدب العالمي تدور حوادثها حول اختطاف أميرة، كما يقول سايروس غوردن. لكنه يشير في الوقت نفسه إلى أنها تحمل بصمات كريتية، لأن اسم البطل نفسه (ك ر ت) كريتِي. ويذهب إلى أن موضوع اختطاف الزوجة الشرعية لم تنطرق إليه آداب شرقي البحر المتوسط قبل عصر العمارة (القرن الرابع عشر ق. م.)، ولم يعرفه الأدب المصري ولا أدب وادي الرافدين. وإن قصص الحب والمغامرات في المهابارات والرامايانا (الهنديتين) تدعو للاعتقاد بأن الهنود الأوروبيين طعموا الملحمة في شرقي المتوسط بهذا اللون من الأدب^(٨٤).

ويقول جاك لندسي أيضاً أن اسم «ك ر ت» أطلق في التوراة على الجد الأعلى للفلسطينيين

(الكريتيين) في سفر صفنيا (وكذلك في مواضع أخرى من التوراة)، ويظهر أيضاً بين الأسماء في الألواح المينوية (الكريتية) من حفريات Hagia Triada^(١٩). لكن الدكتور أنيس فريشة يقول عنه: «أثرتنا أن نلفظ الاسم بصيغة اسم الفاعل. فيرولو كان أول من حرك الاسم (ك ر ت) هكذا Kert وشاع هكذا في كتابات علماء الغرب. وقد يكون الاسم «كاروت» أي صيغة اسم المفعول من كرت بمعنى قطع، فيكون معنى اسمه المقطوع، أي من النسل. ونحن نفضل أن نسميه القاطع أي السيف، والله أعلم^(٢٠)».

وتفيد مادة «ك ر ت» باللغة العبرية معنى «القطع» أيضاً. و«كاراتو» الأكديّة تعني: يضرب؛ يقطع. ثم إن اسم جزيرة كريت Crete ليس يونانياً. وجاء في كتاب روبرت غريغز (الميثولوجيا اللاغريقية) أنها من crataie غير اليونانية، وتعني: قوية، أو حاكمة، وهي الإلهة. ومهما يكن من أمر فنحن نرى أن مادة «ك ر ت» السامية تصلح أكثر من أي جذر آخر أصلاً لكلمة «كريت». يعزز هذا أن ما يدعى بالخط «أ» (linear A) الكريتي القديم سامي الأصل، في ضوء ما توصل إليه سايروس غوردن، وأن أسماء أساسية في الحضارة الكريتية تمت إلى أصل سامي أو كنعاني، مثل الملك شبه الأسطوري مينوس Minos من (م ن)، والفنان شبه الأسطوري ديدالوس Daedalos من (د د ل)^(٢١)، وهما أبرز اسمين كريتيين.

ويعتقد أن الإلياذة التي تتألف من أربعة وعشرين باباً كانت في الأصل قصيدة واحدة عنوانها «غضب آخيل»، يمكن إلحاقها في ليلة واحدة؛ ويدور موضوعها حول الصراع بين آخيل وأغاممنون حول امتلاك الأميرة الأسيرة بريسيس Brisies التي كانت من سبايا آخيل. وكانت لأغاممنون سبية أيضاً تدعى خريسيس، هي ابنة أحد كهنة أبولو. ولشدة جمالها رفض أغاممنون فدية أبيها مقابل إعتاقها؛ فحل الطاعون بمعسكر الأخيين، بتدبير من أبولو. وبعد أن علم أغاممنون سبب الوباء، تنازل عن خريسيس على أن تعطى له بريسيس التي كان آخيل متعلقاً بها كثيراً. ونتيجة لذلك اعتبر آخيل نفسه في حل من ولاته لأغاممنون، وانسحب هو وأتباعه المقاتلون من المعركة. فحلت بمعسكر الأخيين هزيمة منكرة، واضطروا إلى التقهقر إلى معسكرهم المحصن بسور، برغم البسالة التي أبداهما دايوميديس، وأياس، وآخرون. واستجابة لنصيحة الشيخ نسطور أرسل أغاممنون وفد مصالحة إلى آخيل، يعرض عليه إعادة بريسيس إليه مع جائزة مجزية، ووعدته بأن يزوجه بعد النصر من أميرة ملكية مع سبع مدن كَبَائِثَ لها. في غضون ذلك قتل هكتور الطروادي باتروكلس صديق ورفيق آخيل الحميم، مستغلاً غياب آخيل عن ساحة القتال. عند ذاك صاح آخيل صيحة ارتفعت لها فرائص الطرواديين، وعاد إلى القتال، ليقتل هكتور، وبذلك ينهي هوميروس الإلياذة دون الإشارة إلى مقتل آخيل بسهم يسده باريس إلى كعبه، الذي كان نقطة الضعف فيه.

ولما كانت حرب طروادة حقيقة تاريخية، فمن المرجح أن يكون أغاممنون الأخي، وبريام الطروادي، والعديد من الأبطال الآخرين شخصاً حقيقين. أما آخيل فكان شخصاً أسطورياً أقحم على حرب طروادة، لأن عبادته كانت معروفة قبل ذلك في اليونان البيلاسية (أي السابقة لمجيء الهنود الأوروبيين). ولم يكن آخياً أصلاً، أي لم يكن هندياً أوروبياً. واسمه يدل على ذلك^(٢٦).

وتقول الأسطورة إن آخيل كان سابع أو ثامن أبناء كانت أمهم ثيتس Thetis، وهي حورية ماء، تحرق أجسادهم في النار أو في مرجل لتخلد أرواحهم. أما آخيل فقد أنقذه أبوه بيليوس Peleus في اللحظة الأخيرة عندما كانت أمه ممسكة به من كعبه وقد غطسته في نهر الجحيم Styx.

وهذه القصة تذكرنا بطقوس حرق الأطفال في فينيقيا قرايين للإله (مولك) في وادي هُوم (جهنم) بأورشليم، موطن الأفعى الخالدة، حيث كانت نار القرايين تضرع باستمرار ولا تطفأ (ومن هنا جاءت فكرة جهنم الخالدة). ويقول روبرت غريفرز إن حرق الطفل حتى الموت كبديل سنوي للملك المقدس تنعكس على نحو واضح في أسطورة ثيتس، وبيليوس، وآخيل^(٢٧). وما نهر الجحيم Styx سوى المقابل ليوناني لوادي هُوم أو جهنم الفينيقي. وهذا يأتي دليلاً آخر على قدم البطل الأسطوري آخيل، وعلى جلوره الشرقية، كما نرى.

ومن جهة أخرى قابل الباحثون بين آخيل وجلجامش، وبين أمه ثيتس ونسبون أم جلجامش، وبين صديقه باتروكلس وانكيديو صديق جلجامش. فقد كانت ثيتس أم آخيل إلهة؛ وكذلك كانت نسون أم جلجامش. كما أن كلا منهما تشد من أزر ابنها في المحن والشدائد. وحزن جلجامش الشديد على موت انكيديو يذكرنا أيضاً بحزن وغضب آخيل على مقتل باتروكلس. لكن أبرز مظهر من مظاهر التماثل الذي يدعو للاعتقاد بوجود اتصال مباشر بين النصين الجلجامشي والهوميري، يتجلى في ظهور شبح الصديق من العالم الأسفل وحديثه المروع عن العالم الأسفل؛ يحصل هذا مع انكيديو في اللوح الثاني عشر من ملحمة جلجامش، ومع باتروكلس في الباب الثالث والعشرين من الألياذة^(٢٨).

ويلتقي آخيل مع جلجامش في فشلهما كليهما في الفوز بالخلود الأبدي، وإن اختلفت الوسيلة في الظاهر. جلجامش يحصل على عشبة الخلود في رحلته مع أورشاني ملاح أوتنابشتم، لكنه يفقدها حد أن تسرقها منه الأفعى. أما آخيل فكان نقطة ضعفه في الموضوع الذي أمسكته منه أمه عندما غطسته في نهر الجحيم لنيل الخلود، وهو الموضوع الذي أصابه فيه سهم باريس المسموم. لكن السهم لمسموم هنا هو كناية عن الحية. والحية هي التي سرقت سر الخلود من جلجامش. وقد تكررت نقطة لضعف في الكعب مع أبطال أسطوريين آخرين، مثل تالوس Talus الذي وخزه ميديا Medea بدبوس؛ و«رع» الذي لدغت كعبه حية مسحورة أرسلتها إيزيس؛ وموسوس Mopsus الذي لدغته حية ييبا السوداء؛ وكريشنا في المهابهارتا الذي وخزه سهم رماه أخوه الصياد جارا Jara^(٢٩).

وتلتقي سيرة آخيل - إلى حد ما - بسيرتي جلجامش وانكيبدو مجتمعين . فهو يشبه جلجامش في ما أشرنا إليه من ضعف مناعته ضد الموت أو الفناء ، وفي بطولته الخارقة ، وعلاقته بصديقه الحميم الذي يلقي المصير نفسه الذي يلقاه صديق جلجامش ، الخ . ومن جهة أخرى هو شبه انكيبدو في نشأته . فعندما هجرت أمه أباه ، بعد أن أنقذه من النار ، كلف أبوه القنطور خيرون بتربيته على جبل بيلون Pelon . فكان هذا يطعمه أحشاء الأسود والخنازير البرية ، ونخاع عظام الدببة ، لتمده بالشجاعة ؛ أو ، طبقاً لرواية أخرى ، كان يطعمه العسل ونخاع الخشف ، ليؤهله على الجري السريع . ومنذ السادسة من عمره قتل أول خنزير بري . وفيما بعد صار يجز وراهه ، على الدوام ، إلى مغارة خيرون ، الخنازير البرية والأسود وهي تلفظ أنفاسها . وكانت اللاهتان أثينا وأرتميس تحملقان ، والدهوة تعقد لسانيهما ، بهذا الصبي ذي الشعر الأصهب الذي كان يسبق الظباء في عذوه ، ويصيب منها مقتلاً ، دون الاستماعة بكلاب الصيد .

وفي رواية ، أن أباه عهد بتربيته منذ الخامسة عشرة إلى فينقس Phoenix ، فأصبح هذا الأب الروحي لآخيل الذي بدوره تعلق به . وهذا ، أيضاً ، يلقي مزيداً من الضوء على الجذور الشرقية لآخيل ، لأن فينقس يذكرنا بفينيقيًا .
ولكن ماذا يعني اسم آخيل ؟

يقول أبولونيوس Apollonius أن اسمه الأصلي هو ليغورون Leguron (الناحب) ، من Liguria . ثم غيّر مربيه خيرون إلى آخيل Achilles . أما هوميروس فيشتق اسمه - جناسياً - من achos (أسى) . بينما يشتق أبولودوروس الصقلي الاسم من «a» (وتعني بلا) ، و «cheile» (شفة) ، أي (بلا شفة) ؛ وهو اشتقاق وصفه السير جيمس فريزر ، صاحب «الغصن الذهبي» ، بأنه غير معقول . لكن روبرت غريغز يميل إلى رأي أبولودوروس ، لأنه يصلح اسماً لبطل نبوي ، كما يقول^(٥٦) .

لكننا رأينا من بين معاني مادة «حلّ» في العربية : «كان في كعبه أو رجله رخاوة» ، فهو أحلّ . وهذا اللفظة تلتقي تماماً ، كما نرى ، مع كلمة «آخيل» مبنى ومعنى ، لأن الأحلّ مَنْ به خلل في كعبه ، وهي نقطة الضعف عند آخيل . ومن معاني كلمة «حلل» الكنعانية والعبرية : يثقب ، يخز ، يخرق ، يتخلل ، يرتخي ، يتحلل . وتقابلها بالأكدية «خلالو» ، وتعني : يتفذ ، يدخل ، يمسك بشدة . ومنها جاءت كلمة خلخلاتو التي فقال للمزممار القصبي .

فدحن أمام ثلاثة احتمالات : إما أن تكون كلمة «أحلّ» (وزن أفعّل التفضيل) مشتقة من «آخيل» ، أو بالعكس ، استقى آخيل اسمه من مادة «حلّ» السامية ؛ أو أن التشابه جاء مصادفة . ونحن نرجح الاحتمال الثاني ، أي أن آخيل اشتق اسمه من مادة «حلّ» السامية ، يعزز ذلك ، في رأينا ، أن اسمه غير يوناني ، وسابق لمجيء اليونانيين إلى اليونان ولما كان الساميون قد أقاموا رداً من الزمن في اليونان ،

على نحو ما تقدم ذكره، فقد تركوا بصمات في هذه الديار، بما في ذلك العديد من أسماء العلم والمدن والأماكن، مثل: الدانيين (من دان)، وإيجة (من مادة عَزَّ، أو عَزَّز، وهو المعنى الذي تذهب إليه كلمة إيجة)، وطيبة (من طاب)، ومغارة (المدينة)، وأثينا الإلهة التي سميت باسمها مدينة أثينا (من أُنَاث بالليبية، أو عناة الكنعانية)، وقدموس (من قَدِم السامية وتفيد معنى الشرق)، وأوروبا (= الغروب)، وبيرسوس Perseus (من الجذر السامي قَرَس، ويعني قطع أو دق العنق)، وهذا ينطبق تماماً على اسمه وعليه بصفته قاطع رأس أو داق عنق المينوزا. . وغير ذلك. وبهذه المناسبة، جاء في الموسوعة البريطانية، في سياق الحديث عن بعض أسماء الألياذة والأوديسة ما يلي: «ثم إن أسماء مثل أتريوس Atrous (وهو أبو أغاممنون ومينلاوس)، وباريس Paris، وهيلن Helene، وأوديسيوس Odysseus (أو أوليتيوس Olytous) لا يبدو أنها إغريقية؛ وأسماء مثل آخيل Achilles، وأغاممنون Agamemnon، ومينلاوس Menelaus، تبدو غير إغريقية لكنها حرفت لتصبح مماثلة لكلمات إغريقية. ولئن كان الأمر كذلك، فلعلها لم تتكرر بل اشتقت من أشخاص حقيقيين كانوا يحملون أسماء تشبهها إلى هذا الحد أو ذاك، في حين تبدلوا أسماء مثل دايوميديس Diomedes (ويعني مستشار زيفس)، ونيوتوليموس Neoptolemus (ويعني جديد - الحرب)، وهيكتور Hector (ويعني: قابض، أو ماسك)، وربما بريام Priam، أيضاً أشبه بأسماء إغريقية خالصة بوسع أي كان اجترأها.

أما هيلن فينعتها روبرت غريفر بأنها كانت إسمًا للإلهة القمر الاسبارطية، التي أهل زواج مينلاوس بها لأن يصبح ملكاً. على أن جاك لندسي يرى أن المعنى القمري لاسم هيلن متأخر إلى حد ما، وإن قَرَن هيسخيوس Hesychios لاسم Helene بكلمة helené «مشعل» أقرب إلى الصواب. ويمكن ذكر كلمة elané أيضاً، وتعني «مشعل قصب» أو «حزمة قصب». ثم أصبحت Helené تعني سلة أماليد كانت تقدم فيها الأشياء المقدسة في عيد أرتميس^(٥٧). أي أن اسمها كان يرتبط بالأدوات والأشياء التي تستعمل في طقوس العبادة. وحيث أن كلاً من المشعل والسلة يصنع من القصب، فالقصب هنا قاسم مشترك؛ ومن ثم فإن هيلن ديمون daimon^(٥٨) نباتية. لكن حزمة القصب هي العلامة السماوية لاسم إنانا السومرية أو عشتار البابلية. وبالتالي، وكما سنرى بعد قليل، فإن لهيلن جذوراً رافدينية.

ويميل ارنست كلاين في قاموسه لاشتقاق المفردات الانكليزية إلى الاعتقاد بأن الكلمات التي لها صلة باسم هيلن، والتي تعني أيضاً «حزمة قصب»، مشتقة من مادة eilein الاتيكية اليونانية، وتعني «لوى، التوى، الخ»، وهي والحالة هذه من الجذر الهندي الأوروبي well-، أو wall-، وصيغته الموسعة welu- أو welw- «يلوي، يلتوي، يستدير، يتدرج» الذي يذكرنا بالجذر «لوى» السامي.

على أن جون الليغرو يرجع بجذر الكلمتين اليونانيتين Helene (هيلن)، و elene (مشعل) إلى

السومرية ERIN (شجرة الأرز)^(١٠٩)؛ وهذا يتفق مع كون هيلن إلهة شجرة بالأصل. والأرز بالأكدية erenu أيضاً، وبالعربية والعبرية (أرز).

وإذا أخذنا بالرأي الذي يذهب إلى المعنى أو المغزى القمري لاسم هيلن (هيلن عند روبرت غريفيز تعني إما: قمراً، أو سلة تستعمل لتقديم القرابين إلى إلهة القمر)، فإن اسمها يتقاطع مع مادة (هَلْ) السامية، ومنها (الهلال)، ومع مادة «هَلَل» أيضاً، وتعني: يهَلل، يهتف، يصرخ. ومنها التهليل على روح تموز الإله السومري.

وتذكر الأساطير أمين لهيلن، هما نيميسيس Nemesis، وليدا Leda. لكن الأولى هي المرجحة، لارتباطها بالبيضة التي تقتون بهيلن.

تقول الأسطورة: إن زيفس وقع في حب نيميسيس، فهربت منه إلى الماء واتخذت هيئة سمكة. ثم تبعها كفتندس. إلا أنها نطقت إلى الشاطئ، وحولت نفسها إلى هذا الحيوان أو ذاك، لكن دون أن تغلق في صد زيفس عنها، لأنه كان يتخذ هيئة حيوان أضرى وأخف سرعة منها. وعندما طارت في الهواء على هيئة إوزة، أصبح هو بجعاً، واعتلاها في رامنوس Rhamnus في أثينا. عند ذلك نفضت نيميسيس عنها ريشها، وذهبت إلى إسبارطة. وهناك وجدت ليذا Leda، زوجة الملك تنداريوس Tyndareus، بيضة بلون زهرة المكحلة Hyacinth في مستنقع، فحملتها إلى منزلها وأخفتها في صندوق. بعد ذلك تفقّست هذه البيضة عن هيلن. ويزعم آخرون أن هذه البيضة سقطت من القمر، مثل البيضة التي كانت تخطس في نهر الفرات، في قديم الزمان، وتدفعها الأسماك إلى الشاطئ، ثم تفقّسها الحمام، وتتمخض عن إلهة الحب السورية^(١١٠). ويزعم آخرون أن زيفس تظاهر بأنه بجعة يطاردها نسر، واتخذ من صدر نيميسيس ملاذاً له، ثم اغتصبها، وبعد ذلك باضت بيضة ألقاها هيرمس، ابن زيفس، بين فخذي ليذا عندما كانت جالسة على مقعد، وقد باعدت بين ساقيهما. وهكذا أنجبت ليذا هيلن، ثم رسم زيفس صورتي البجعة والنسر في السماء، تكريماً لهذا الحدث^(١١١).

وفي رواية أخرى أن ليذا هي التي واقعها زيفس بهيئة بجع قرب نهر يوروتاس Eurotas، وهناك باضت البيضة التي تفقّست عن هيلن^(١١٢). والذي يهنا من هذه الرواية الشبه في اللفظ بين كلمتي يوروتاس وفرات، مما يلقي ضوءاً، أيضاً، على الجنود الشرقية لهيلن. أما ليذا Leda فهي الإلهة لاتونا Latona أو اللات Lat.

ومعنى Nemesis باليونانية هو «توزيع الحصص»، وهي عبارة كانت تستعمل للدلالة على القدر أو المصير. والكلمة مشتقة من السومرية NAM-ENSI كما يقول جون الليفرو، وهذه تعني «حامي المصير». والمصير أو القدر بالسومرية «نامتار» NAM + TAR. ويقابلها بالأكدية «شيمتو» (السمّة). و«نامتار» من الآلهة المهمة في عالم الموتى عند البابليين؛ وهو وزير العالم الأسفل، ورسول الربة

أريشكيغال.

يقول كلوشكوف: «لقد بذل العلماء جهوداً كبيرة للكشف عن المعنى الأولي لكلمة nam . وحاولوا الاستعانة بالرسم الأيديوغرامي NAM ، فاتفقت الآراء على أن هذا الرسم يمثل طائراً . أما ما هو هذا الطائر، وما هي الصلة بينه وبين المصير، فإن أ. هاوونون يرى فيه طيراً منبسط الجناحين وهو جملى وشك أن يبيض . ويعتقد غومل أن الرسم يمثل طير السنونو، في حين يرى ج. جلبرست أنه طائر مائي ذوقبة طويلة . وبما أن سكان بلاد الرافدين كانوا يتكهنون بالطيور فقد استخدموا من طريقة طيرانها وسلوكها هذا الرمز للتعبير عن مفهوم (المصير)^(١٧) . وهذا يذكرنا بجزر الطير عند العرب أيضاً؛ فإن كان طيرانه عن اليمين فقاءلوا به، وإن كان عن اليسار تطيروا منه (ومن هنا جاءت كلمة التطير: من الطير) . ولكن ما هو هذا الطائر المائي طويل الرقبة؟ ألا يذكرنا بالبعجة والأوزة في الأسطورة اليونانية عن ليميسيس وزيفس وبيضة الفرات؟ بل إن جون الليغرو يميل إلى الاعتقاد بأن كلمة kuknos اليونانية التي تقال للبعجة، وتقابلها باللاتينية، مشتقة من GUG-NU السومرية، وتعني «بذرة - قرنة»، لأن البعجة يقترن اسمها بقرنة الرحم .

وتعني «مناتا» الآرامية «نصيب» أيضاً . ولابد أن الالهة العربية القديمة (مناة) تفيد المعنى نفسه أيضاً، كما يرى فلهاوون . ومن هذه المادة جاءت كلمة «من» العربية بمعنى أنعم، والمنة: الاحسان؛ والممنون، والمنة: الموت . والممنون: القوي؛ الضعيف؛ وأقصى ما عند الرجل .

ومن الأبطال المركزيين في الاللياذة، أغاممنون Agamemnon شقيق منيلاس، وقائد حملة الأخيين ضد طروادة . ومع أن اسمه إغريقي، ويعني «حازم جداً»، إلا أنه يذكرنا بالألفاظ والأسماء السامية والمصرية القديمة: ممنون، وآمون، وأمين . وهناك بطل ثانوي، أثيوبي، أو آشوري، هو ممنون Memnon ، اشترك في حرب طروادة حليفاً للملك بريام . وتقول الأسطورة أن ممنون هو ابن ثيونسوس وإيوس، وشقيق ايماثيون Emathion الذي حكم الجزيرة العربية . (ولعل هذا الأخير، ايماثيون، يذكرنا بمدينة حماة السورية) . وتقول الأسطورة أن ممنون كان ملك اثيوبيا، وقاد جيشاً من الأثيوبيين إلى طروادة لاسناد بريام . وكان «أشد المحاربين وسامة، ممن ظهروا أمام طروادة» . لكنه قُتل على يد أخيل . ومن المرجح أن ممنون يمثل معبوداً أسوياً قديماً . ويُزعم أنه أنشأ مدينة سوسة، حيث يوجد قبره، وبني أسوار بابل . وكان موضع تقديس في مصر: كان له تمثال من الحجر في طيبة، محجوف، فيه ثقب خلف فمه المغفور، يندّ عنه صوت عند ارتفاع درجة حرارة الشمس في الفجر .

أما هرقل فهو المقابل اليوناني لأكثر من بطل شرقي، مثل جلجامش السومري - البابلي، وملك أرض الكنعاني، ومردوخ البابلي، وغيرهم . ويتحدث ديودوروس الصقلي عن ثلاثة أبطال تحت اسم هرقل: مصري، وكريتي، ويوناني . ويرفع شيشرون هذا الرقم إلى ستة . وفارو Varro إلى أربع

وأربعين. ويمكن تفسير ذلك على أن المآثر البطولية الخارقة التي تنسبها الشعوب إلى أبطالها قد يكون بعضها مستعاراً من شعوب أخرى. وهرقل بالذات صار نموذجاً للبطل الخارق في كل مكان، كان يقال: هذا هرقل الكنعاني، أو المصري، الخ. فهرقل المصري يدعى Som أو Chom، وقد عاش قبل حرب طروادة بعشرة آلاف سنة، كما يقول ديودوروس الصقلي. وقد ورث أسمياؤه (جمع سمي) اليونانيون مآثره. وعلى العموم كان هرقل الملك المقدس النموذجي لليونان الهلينية المبكرة، وزوجاً لحرورية قبلية، إلهة - قمرية. ويمكن القول أن القصة الأساسية عن هرقل كانت صيغة أخرى لملحمة جلجامش البابلية التي وصلت اليونان عن طريق فينيقيا، كما يقول روبرت غريغز (الميثولوجيا الاغريقية، ج ٢، ص ٨٨). فمثلما كان لجلجامش صديقه الحميم أنكيبدو، كان لهرقل صديق يدعى إيلولوس Iolous. ومثلما ناصبت الإلهة عشتار جلجامش العداء، كانت Deianeira، تناصب هرقل العداء. وكل من جلجامش وهرقل يتنسب إلى أب إلهي. وكلاهما قتل الأسود وقضيا على الثور السماوي. واستعمل هرقل، مثل جلجامش، رداءه شراعاً عندما أبحر إلى الجزر الغربية. ومثله عثر على عشب الخلود السحرية. كما اقترن مثله بتقدم الشمس في دائرة البروج^(١١).

ويذهب أغلب الباحثين إلى أن اسم هرقل Heracles يعني مجد أو فخر «هيرا» الإلهة اليونانية (زوجة زيفس). بيد أن هناك - جوزيف شيبان على سبيل المثال - من يرى أن اسمه قد يكون مشتقاً من المقطعين Ereك و Lies، أي (أسد ايريك، أو اوروك = الوركاء)، أي جلجامش. ومما يعزز هذا الرأي أن جده المباشر هو بيرسيوس Perseus، وجده الأبعد هو دانوس، وينتهي بأجيتور أو خناس، الاسم اليوناني المقابل لكنعان.

وبيرسيوس هو من أولئك الأبطال الذين وضعتهم أمهاتهم بعد ولادتهم في سلة أو صندوق وألقين بهم في الماء، على نحو ما حصل لموسى، وقبله سرجون الأكدي. وهو الذي قطع رأس الميدوزا Medusa، وأنقذ أندروميذا (المرأة المسلسلة: في الفلك) ابنة قيفائوس، بعد أن تعرضت مملكة هذا الأخير لخطر طوفان، وهولة بحرية هددت بإفناء المملكة ما لم تلقَ أندروميذا طعماً لها. وبعد أن أنقذها بيرسيوس تزوجها، وولد له ابن منها يدعى Electryon، هو جد هرقل. ويروى أيضاً أن بيرسيوس كان الجد الأعلى للملكين الأخيين منيلاوس - زوج هيلن الطروادية - واسكالوس مؤسس مدينة عسقلان في فلسطين، كما تقول الأسطورة.

ولعل قصة أندروميذا تذكرنا أيضاً بالاله الأكدي مردوخ، أو سليله بعل، الذي امتطى صهوة جواد وقتل «تعامت» (أو تهومة) هولة البحر. ولهذه القصة ما يوازيها في الميثولوجيا العبرية، في سفر أشعياء، حيث يمزق يهوه رهباً بالسيف. لكنها في القصة البابلية لم تنقذ على نحو ما جاء في قصة بيرسيوس، بل قيدها مردوخ بنفسه بعد أن قضى على شبيهتها تعامت الهولة البحرية. وفي قصة الطوفان البابلية

كانت هي التي سببت الطوفان، في حين كانت اندروميذا في القصة اليونانية الضحية التي وقع الاختيار عليها لدرء الطوفان. واندروميذا العارية إلا من الجواهر، والمسلسلة بصخرة، هي أفروديت، أو عشتار، أو استارت، إلهة البحر الداعرة التي أقيمت لها معابد على طول الساحل الفلسطيني السوري، وفي طروادة كانت تدعى اسيونة Hesione (= ملكة آسيا) التي أنقذها هرقل من هولة بحرية أخرى. (غريفيز، ج ١، ص ٢٤٤).

وقد أقام اليونانيون مستوطنة في خيمس Chemmis (مصر أو بلاد حام) في نهاية الألف الثاني ق. م. وماتلوا بين بيرسيوس وحام Chem الذي كان رمزه الهيروغليفي طائراً مجنحاً وقرصاً شمسياً؛ وقد ربط هيرودوتس المؤرخ بين داناية، أم بيرسيوس، والغزو الليبي لأرغوس على يد الدانيين. وعندما عاد هرقل من بلاد الأمازونيّات إلى طروادة وجد أسيونة Hesione مقيدة إلى صخرة على شاطئ طروادة، وكانت مثل اندروميذا عارية من كل شيء خلا الحلي. لقد عرضها أبوها لوميديون Laomedon قرباناً لهولة البحر الذي هدد بإغراق المدينة. وكان هرقل هو الذي فك قيودها. وبمشورة وحماية الإلهة أثينا بنى الطرواديون سوراً عالياً ليحمي هرقل من الهولة البحرية الذي تقدم نحو الشاطئ. ولدن وصوله السور فتح فكيه، فالتقى هرقل بنفسه في داخل فمه مدججاً بكامل سلاحه. وأمضى ثلاثة أيام في جوف الهولة، ثم خرج منتصراً بعد أن فقد شعره بالكامل. (اللياذة ٢٠ : ١٤٥ - ٨). وهذا يذكرنا بالاله البابلي مردوخ، أو ممثله ملك بابل الذي يُمضي في عيد رأس السنة فترة انتقال الملكية في صراع مع هولة البحر «تعامت». وقد أمضى النبي يونس، هو الآخر، ثلاثة أيام في بطن الحوت. وعلى زهرية أتروسكية يظهر ياسون، البطل الأسطوري الاغريقي، بين فكي وحش بحري أيضاً. ولا بد أن هذه القصص جميعاً ترجع إلى جذور بابلية.

وفيما يلي نذكر بعض نقاط الالتقاء الأخرى بين ملحمتي هوميروس وأدبنا القديمة :

● إن قدسية الملوك كانت تستمد قوتها من اعتبارهم أبناء الآلهة. لقد كان «كارت»، الملك الكنعاني، ابن «إيل» الاله الأكبر. وكذلك كان ساريدون الاغريقي ابن زيفس (اللياذة ١٦ : ٥٢٢). وفي مصر كان كل فرعون تجسيدا لحورس، وقد رضع من صدر إيزيس. وفي أوغاريت الكنعانية أيضاً، عندما يعتلي الأمراء عرش الملكية يقال أنهم رضعوا من صدر الآلهة أشيرة أو الآلهة عناة. وهناك إشارات في اللياذة (٢ : ٤٤٥، ١٤ : ٢٧، ١٧ : ٦٨٥؛ إلخ) إلى مثل هذا الشيء، أي إلى أن الملوك إنما يتمتعون بقدسية.. في ملكهم - لأنهم رضعوا من صدور الآلهات^(٦٩).

● وكان الآلهة يشتركون في الحروب مثل البشر، على نحو ما جاء في اللياذة، وهذا يذكرنا بآلهة أوغاريت الكنعانية أيضاً، كانت الآلهة «عناة» المتعطشة للحرب لا تتردد في قذف خصومها وضحاياها بأقوات الأثاث، كالكراسي، والموائد، وكراسي القدمين. إن رمي كراسي القدمين في حوادث الشجار

ظاهرة متكررة في الأوديسة (١٧ : ٢٣٠ - ٢، ٤٠٩ - ١٩، ٤٦٢ : ١٨ : ٣٩٤) (٣٧).

● غالباً ما يشار في الأعمال الأدبية الكلاسيكية، كالإلياذة والأوديسة وغيرهما، إلى أن الملك هو راعي الشعب، مثل «أغاممنون راعي الشعب»، و«راعي الشعب، أخيل»، و«باريس راعي طروادة». وكذلك كان فراغت مصر رعاة لشعوبهم. وكان جلجامش أيضاً راعياً لمدينة أوروك ولشعبه. جاء في الملحمة :

وهو الراعي لأوروك المنيع

هو راعينا القوي الوسيم الحكيم.

● في الباب الحادي عشر في الأوديسة يروي اوديسيوس قصة لقاءه بالموتى، رفاقه الذين صُرعوا في حرب طروادة، وغيرهم، بعد أن وصل أبعد حد للأوقيانوس، حيث يسكن السيماريون المحاطون بالضباب والغمام، ولا تقع عليهم الشمس. وهناك حفر حفرة أراق فيها عسلاً ولبناً ونبيداً وماءً، وفَرَّ فوق ذلك شعيراً أبيض. ثم ذبح خرافاً حتى سالت دماؤها في الحفرة. عند ذلك اجتمع إلى المكان أبناء الموتى، تجمعوا حول الحفرة، وهم يصرخون صراخاً مروعاً. . . وهذا يذكرنا تماماً تقريباً بما فعله جلجامش في اللوح الثاني عشر من الملحمة، في نصها السومري، عندما التقى بشبح أنكيكو في العالم الأسفل، بعد أن طلب من رجال زويج أريشكيغال إلهة العالم الأسفل أن يفتح ثقباً في العالم الأسفل، في قوله :

«رجال أيها البطل المحارب، يا ابن بيليت - إيلي،

افتح الآن ثقباً في العالم الأسفل

تسسل منه روح أنكيكو من العالم الأسفل. . .» (٣٨)

● ان الفكرة القائمة على أن إلهاً (بوسيدون) شيد السور العريض والمنيع لمدينة طروادة (الإلياذة ٢١ : ٤٤٦ - ٧) تذكرنا بملحمة جلجامش (١ : ١ وما بعده؛ النهاية) حيث شيد الحكماء السبعة أسوار أوروك.

● كان الشعر الطويل يقتنن بالقوة والبطولة. وفي ملحمة جلجامش إشارة واضحة إلى أن أنكيكو كان له شعر طويل كالنساء؛ وينعكس هذا في النقوش التي تصوره. وكان شعر جلجامش طويلاً أيضاً، وإن لم يكن مثل شعر أنكيكو. كان يعقده إلى الجانبين كضفيرتين. وتعزو الإلياذة (٢٠ : ٣٩) قوة الإله فوبس Phoebus القتالية إلى خصل شعره غير المقصوفة. وكان للمقاتل يوفوريس Euphorbus شعر كشعر إلهات الحسن الثلاث بتدائر مضمفورة بالفضة والذهب (الإلياذة ١٧ : ٥١ - ٥٢). وكان المقاتلون الآخيون يُعتون بذوي الشعر الطويلة. وهذا يذكرنا أيضاً بشعور الكريتين الطويلة التي تسدل على جانبي الأذن (٣٨).

● وغالباً ما تشير الالياذة إلى أن القواد كانوا يضطرون إلى رفع معنويات المقاتلين عن طريق التوبيخ، أو الانقاع، أو الارغام، أو النصح. ولم يتورع المقاتلون عن البكاء والمويل أحياناً. (الالياذة ٢ : ٢٨٩ - ٩٠) تشير إلى أن المقاتلين الأخيين كانوا يتحجون كالأطفال أو الأرامل حينئذ إلى الوطن. وترى الأوديسة (١٠ : ٤١٠ - ٥) أن أوديسيوس عندما عاد إلى سفينته تحلق حوله رفاقه يتحجون كالمعجول التي كانت تخور وراء أمهاتها. قارن ذلك بالملحمة الأوغاريئية (١٢٨ : ١ : ٥ - ٧) وكيف أن الجنود كانوا يكون حينئذ إلى أمهاتهم كالبقرة التي تخور على عجلها^(٧١).

● تتطرق الالياذة (٢٤ : ٦٦٣ - ٤) إلى أنه في فترة الحصار أصبح من العسير على المدافعين الاحتطاب من المنطقة المحيطة بهم. وقد اقتضى الحال عقد هدنة بين الأخيين والطرواديين لجمع الحطب ودفن جثة هكتور. ان التوقف من أجل جمع الحطب في أثناء الحصار لم يكن اجتراحاً اغريبياً في الالياذة، بل تطرقت إليه ملحمة كارت الأوغاريئية (كارت : ١١٠ - ٢، ٢١٢ - ٥)^(٧٢).

● وكان الأبسو APSU عند البابليين والآشوريين تجسداً (إلهاً مجسداً) للمياه البدئية العذبة، ويحيط بالأرض؛ وهو مصدر كل المياه العذبة على الأرض. وفي الأساطير الأكديّة المبكرة، كان الأبسو إلهة مؤنثة، وفيما بعد أصبح إلهاً ذكراً، هو زوج تعامت، وأب الآلهة الآخرين. وعلى غرارها كان أوقيانوس عند هوميروس، وفي الميثولوجيا اليونانية، إلهاً مجسداً يمثل المياه العذبة، ويحيط بالأرض، ومنه تنبع كل الأنهار والينابيع.

● بعض العبارات الهوميرية الجاهزة (بما فيها تلك التي تصف القتال). هي صدى لمثيلات لها من التعابير الشرقية القديمة. على سبيل المثال: «ضربه على رأسه، فوق الأذن» (الالياذة ١٥ : ٤٣٣) تذكرنا بالعبرة الأوغاريئية الكنعانية: «ضربه مرتين على الرأس، بل ثلاثة فوق الأذن» (٣ ملحمة أقهات : ٣٣ - ٣٤). وجاء في الالياذة (٦ : ١١٠): «غير أن هكتور رفع صوته وهتف مخاطباً الطرواديين» أو في (١١ : ٢٧٥، ٥٨٥): «رفع صوته وهتف بصوت مدو مخاطباً الدانيين». وهذا يذكرنا بالحديث المباشر في الأوغاريئية، وغالباً ما يستهل بعبارة: «رفع صوته وهتف قائلاً»^(٧٣).

وكلمة (drop -) الهوميرية (الالياذة ١٩ : ٢٠٨) وتعني: «طعام، وجبة طعام»، لا يوجد لها جذر هندي أوروبي - حثي. لكنها تذكرنا بمادة (drp) المصرية، وتعني: «يُطعم، يقدم طعاماً». ولأنها ترقى إلى المصرية القديمة في الألف الثالث ق.م.، فالظاهر أنها انتقلت من مصر إلى اليونان عن طريق البحر المتوسط^(٧٤).

● ومعلوم أن اليوم الذي التقى فيه أوديسيوس بزوجته بنيلوبي كان اليوم نفسه الذي تطابقت فيه دورة الشمس مع دورة القمر. ويدعى هذا اليوم عند الفلكيين يوم التقاء الشمس والقمر؛ ويتم في دورة عدتها عشرون عاماً. ومما هو جدير بالذكر أن العدد الذي نُسبه البابليون للشمس هو عشرون، وهو

العدد نفسه الذي تسبوه للملك أيضا.

□

وبعد، من هو هوميروس؟

هناك عدة سببٍ عن حياة هذا الشاعر العظيم، نشرت ثمان منها في مجلد أوكسفورد، أطولها وأفضلها تلك التي كتبت بالأغريقية الايونية تحت اسم هيرودتس. ويُروى أن كاليانوس Callinus أشار في أوائل القرن السابع ق.م. إلى ملحمة، مفقودة الآن، لهوميروس بعنوان Thebais (طبية، في مصر). وذكر هيرودتس (٥ : ٦٧) أن كليستينيس Cleisthenes طاغية سيكيون Sicyon أمر في أوائل القرن السادس ق.م. بعدم نشر الأشعار الهوميرية التي تمجد آرغوس Argos وأهاليها (وأرغوس من المدن التي أنشئت قبل مجيء اليونانيين الهنود الأوروبيين). وبالفعل، أن الاللياذة والأوديسة لا تتغنيان بذكر الأرغوسيين على نحو خاص، إلا أن كلمة الأرغوسيين ترد كمعادل للأغريق بصورة عامة.

وتجدر الإشارة إلى أنه في الوقت الذي يعتبر الشعر الهوميري حقيقة لا ريب فيها، فإن مؤلف هذا الشعر شخص افتراضي ليس إلّا. والمتعارف عن هذا الشخص أنه شاعر ذو هالة، وأعمى، وشيخ فقير، وكان يتنقل من مدينة إلى أخرى. وتكاد تجمع الآراء على أن موطنه هو مقاطعة إيونيا Ionia، على الساحل الغربي من آسيا الصغرى، أو إحدى جزر إييجة الشرقية. وهناك سبع مدن تدعي انتساب هذا الشاعر العظيم إليها، هي: Smirna, Chios, Colophon, Salamis, Rodos, Agros, Athenae وقد تتغير بعض أسماء هذه المدن، كأن تذكر: إسبارطة، ومصر، وبابل. ويمكن اطراح بعضها لسبب واضح. فمصر وبابل تقتربان بالهالة المرسومة عن هوميروس «كحكيم» كلي المعرفة، ذي إلمام واسع بعلوم الشرق. لكن سميرنا، وخيوس، ترجحان على بقية الأماكن (عن الموسوعة البريطانية تحت مادة Homer).

ولقد تعرضت الاللياذة والأوديسة لعملية تلاعب قبل أن تستقرا على صيغتهما النهائية الحالية، كما يقول روبرت غريغز. وفي القرن السادس ق.م. ظهرت قراءات غير موثوقة تلاعبت بالنص، فأمر Peisistratus، طاغية أثينا، بإجراء تنقيح رسمي للملحمتين، وعهد بهذه المهمة إلى أربعة من الشُّراح البارزين. وقد نفذوا المهمة كما ينبغي، بيد أن خصوم Peisistratus اتهموه بتحريف وإقحام مقاطع لأغراض سياسية. على سبيل المثال أن طبية Thebes، وإيجينا Aegina، ومغارة Megara حذفت من قائمة تعداد السفن المشاركة في حرب طروادة؛ وحُجِّم دور سلامس Salamis، كما قلص دور كورنث Corinth. وهي مدن تشهد ألفاظها على عراققتها وقدمها السابق للوجود اليوناني، وترجع معظمها إلى جذور سامية. وقد لعبت أثينا وحدها دوراً في هذا التعسف. ثم إن قراءة متأنية للاللياذة والأوديسة ترك انطباعاً بأن مواضيعهما لا تمت إلى مرحلة زمنية محددة. بل إن بعضها يرقى إلى زمن سابق لحرب

طروادة، والبعض الآخر متأخر عنها، وإن هناك «انتحالات» تنسب إلى أبطال لاحقين انتحلت من آخرين سبقوهم. على سبيل المثال إن بطولات دايوميديس Diomedes في الإلياذة استعير بعضها من مآثر أبيه تيديوس Tydeus في ملحمة Thebais (طبية، المصرية)، وإن هكتور نفسه - الطراودي ابن الملك بريام - الذي أشير إلى وجود قبره في طيبة Thebes (اليونانية)، كان بالأصل مدافعاً عن طيبة، وليس طروادة على نحو ما جاء في الإلياذة. (ينظر بهذا الموسوعة البريطانية).

أما هوميروس Homeros فليس هناك رأي قاطع حول اشتقاق اسمه. ومن بين أكثر الاشتقاقات المرجحة: «رهينة» أو «مرافق» (بمعنى من يقوده مرافق)؛ و«أعمى». على أن بروكلس Proclus يرى أن Homerus تعني أعمى أكثر منها رهينة، التفسير الشائع لاسمه، ذلك أن الشعر كان موهبة طبيعية عند العميان، أي أن العمى والالهام يقترنان سوية^(١٣) وهذا المعنى هو ما ترجمه المصادر الاغريقية.

أما كلمة إلياذة Iliad فمشتقة من Ilias اليونانية، وهي اختصار لـ: Ilias poiésis «قصيدة عن إيلياس أو إيليون Iliou أو Ilium»، والمقصود بها مدينة إيلوس Ilios ابن تروس Tros مؤسس طروادة Troia، أو Troad التي أطلق عليها الاسم الشاعر إيليوم Ilium. وهذه اللفظة الأخيرة، وكذلك ileum، منحوتتان من اللاتينية، من كلمة ile المشتقة من Iliia وتعني «خاصرة، أربية» = أصل الفخذ. ولا شك أنها تذكرنا بكلمة «إلية» السامية، وتقال للذب الخروف. وهذا يلتقي مع اقتران طروادة بتربية الأغنام. . . وإذا صح أيضاً أن اسم طروادة Troia أو Troad يرجع، هو وكلمة tirāni (مصارين) الأكديّة، إلى أصل واحد، فإن هذا من شأنه أن يلقي مزيداً من الضوء على ماضي طروادة الأقدم الذي قد يكون سامياً هو الآخر.

إشارات

(١) عن قاموس المنجد، باب فرائد الأدب، تحت «صحيفة المتلمس». وكذلك مجمع الأمثال للميداني.

(2) Seton Lloyd, The Archaeology of Mesopotamia. P. 138. Thames and Hudson (1978 - 1985). Printed in G.D.R.

(3) Gordon Childe, What Happened in History, P. 150, Penguin Books (1942 - 1986).

(4) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, P. 54.

(٥) غوردن تشايلد، ص ١٨٢ (ذكر في الهامش رقم ٣).

(٦) نقلت موجز هذه القصة بالحرف الواحد عن:

Jack Lindsay, Helen of Troy, P. 75. Constable, London. 1974.

(٧) (خ ف ب)؟ التعليق من عندي.

(8) G. S. Kirk, The nature of Greek Myths, P. 147, Penguin Books, 1985.

- (9) Robert Graves, *The Greek Myths*, V.1, P. 203, Penguin Books, 1984.
- (10) Robert Graves, *The White Goddess*, P. 84, Faber and Faber, London, 1986.
- (11) Leonard Cottrell, *The Bull of Minos*, P. 183, Pan Books, 1955.
- (12) *Ibid*, P. 123.
- (13) *Ibid*, P. 184.
- (14) Gordon Childe, *New Light on the Most Ancient East*, P. 241, Norton Library, N.Y. 1969.
- (15) Gordon Childe, *What Happened in History*, P. 185.
- (16) E. O. James, *Prehistoric Religion*, P. 163.
- (17) عظمة بابل *The Greatness That Was Babylon* تأليف H.W. Seggs ، ترجمة الدكتور عامر سليمان ، ص ٣١٦ ، بغداد ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر.
- (18) G. Clark and S. Piggot, *Prehistoric Societies*, P. 312, Penguin Books, 1985.
- (19) Robert Graves, *Greek Myths*, 1: 28.
- (20) *The White Goddess*, P. 82.
- (21) سرجون الثاني (٧٢٢ - ٧٠٥ ق.م.): من ملوك الدولة الآشورية الحديثة. تابع سياسة التوسع، فاحتل السامرة وقضى على مملكتها ٧٢١ ق.م. واليهودية وكرشميش ٧١٧ ق.م. وفريجيا (الأناضول) وبابل ٧١٠ ق.م. من المنجد.
- (22) T. J. Dunbabin, *The Greeks and Their Eastern Neighbours*, P. 31, Printed in The Netherland, 1957.
- (23) أنا لا أميل إلى الاعتقاد بأن اليونانيين استمروا كلمة *Less* من (ليث) السامية، بل أرجح أنها كلمة مشتركة بين اللغات الهندية الأوروبية والسامية الحامية.
- (24) Jack Lindsay, *Helen of Troy*, P. 59.
- (25) T. J. Dunbabin, P. 23.
- (26) Robert Graves, *Greek Myths*, 1: 274.
- (27) *Helen of Troy*, P. 73.
- (28) T. J. Dunbabin, P. 36.
- (29) *Ibid*.
- (30) *Ibid*, P. 77.
- (31) *Ibid*, P. 42.
- (32) *Helen of Troy*, P. 297.
- (33) *Ibid*, P. 61.
- (34) G. Clark and S. Piggot, *Prehistoric Societies*, P. 203.
- (35) *Helen of Troy*, P. 61.
- (36) *British Encyclopedia*.
- (37) R. A. Crossland, *Immigrations From The North*, volume 1, Chapter 27, Cambridge, 1967.
- (38) طروادة السابعة مرت بمرحلتين: «أ»، «ب».
- (39) الموسوعة البريطانية، تحت مادة *Troy*.
- (40) E. O. James, *The Cult of The Mother Goddess*, P. 40.

(٤١) المتأخرة: شبكة من الممرات المعقدة المحيرة.

(42) Helen of Troy, P. 108-9.

(43) Ibid. P. 109.

(44) Ibid. P. 285. and P. 292.

(45) Ibid. P. 109-10.

(46) Robert Graves, The Greek Myths, 1: 315-8.

(47) R. Graves, The White Goddess, P. 329.

(48) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, PP. 53-54.

(49) Helen of Troy, P. 72.

(٥٠) الدكتور أنيس فريجة: ملاحم وأساطير من أوغاريت، ص ٧٦. دار النهار للنشر - بيروت ١٩٨٠.

(51) Cyrus H. Gordon, Ugarit and Minoan Crete, P. 150. W.W. Norton and co. N.Y. 1988.

(٥٢) الأسماء التي تنتهي بالمقطع -eus سابقة للمهد اليوناني. وهذا ينسحب أيضا على اسم أبيه بيليوس Peleus، وإن كان مقطع الأول مشتقا من اسم جبل Pellon اليوناني التسمية.

(53) R. Graves, The White Goddess, P. 128.

(54) G. S. Kirk, The Nature of Greek Myths, PP. 256-7.

(55) The White Goddess, P. 30.

(56) Ibid. P. 213.

(57) Helen of Troy, P. 209.

(٥٨) نصف إلهة.

(59) John Allegro, The Sacred Mushroom and The Cross. Hodder and Stoughton. P.25.

(60) R. Graves, The Greek Myths, 2:206.

(61) Ibid. P. 206.

(62) Ibid.

(٦٣) كلوشكوف: الحياة الروحية في بابل، مترجم عن الروسية. مخطوط.

(64) R. Graves, The Greek Myths, 2:89.

(65) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, PP. 65-6.

(66) Ibid. P. 83.

(٦٧) نقلت كلمات جلجامش عن فراس السواح: قراءة في ملحمة جلجامش، ص ٢٣١ - ٢٣٢. منشورات سور، نيفوسيا - قبرص ١٩٨٧.

(68) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, P. 85.

(69) Ibid. PP. 85- 6.

(70) Ibid. P. 88.

(71) Ibid.

(72) Ibid. P. 60.

(73) R. Graves, The Greek Myths, V.2 P. 311.

الحوار

جنيفيف كلانسلان:

الكشف عن الفلسطيني الذي فينا

تحتل جنيفيف تانسلان - كلانسي Geneviève Tancelin- Clancy مكانة ما برحت في تعاطف بين الشعراء الفرنسيين الذين يعملون، من جهة على المزج بين الفكرة والنشيد (شاعرة إلهاماً، وفيلسوفة ممارسة)، ومن جهة ثانية على استنطاق اللغة انطلاقاً من الواقع المعيش وبالعكس. تأتي من الممارسة التي هي، بالتحديد، وبلا مواربة، ممارسة ثورية. من الانتفاضة الطلابية حتى النضال من أجل حقوق المهاجرين في فرنسا، مروراً بخاصة، بنضال الفلسطينيين الذين أمضت معهم، في زيارات متلاحقة، شهوراً عديدة في المخيمات بلبنان. عرفت التوقيف والتحقيق مراراً عدة، لدى الخروج في تظاهرة، أو حتى بتهمة المساهمة في توجيه عمليات فدائية فلسطينية. ومن هذه الممارسة تتحدّر، أو تصعد، إلى الشعر. نشرت مع شقيقها فيليب تانسلان Philippe Tancelin (شاعر ومسرحي، وأستاذ للفلسفة في جامعة باريس الثامنة، سان - دني، فنان سابقاً)، دراسة بعنوان: «الأفكار الأخرى»، ومجموعة شعرية بعنوان: «مقاطع / جُنُحات». ولوحدها نشرت مجموعات عديدة منها «عيد متمدّد» (سلسلة «شأنج»)، و«شبكات» (منشورات «سيلكس»). عن إحدى هذه المجموعات، كتب الشاعر السوريالي الكبير آلان جوفرو أنها تعرف كيف تكشف عن «الفلسطيني الذي فينا».

في ١٩٨٧، ناقشت جنيفيف كلانسي، في جامعة «السوربون - باريس الأولى»، حيث تعلّم اليوم فلسفة علم الجمال، أطروحة لدكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية حملت عنوان: «استبطان العنق» (تنوّف عندها في المحاور التالية). لا شيء من المعيش اللاهث والتفكير بهذا المعيش لـ «يفلت»: من الحبس، إلى الجزائر، فالفلسطينيين، فأيرلندا، فالسود. ساد، آرتو، جينيه. الخ... حدث فكري. يكفي أن تراجع تقرير لجنة مناقشة الأطروحة لتجد شهادات ولا أوضح على أساسيتها. فما هو جيل دولوز، كبير فلاسفة فرنسا يكتب: «هذه الأطروحة بحث عن عنف لا يُختزل إلى

هذا الذي يمكن تصوُّره أو تصويره. لا الرعب، وإنما الصرخة...»، ليختم: «بقدراتها الشعرية العميقة، تشهد هذه الأطروحة على لعب مفاهيم أصيلة وثرية تضيف الكثير للتفكير الجمالي». إذا كان دولوز يتحدث عن الشعر، فلأنَّ الأطروحة (وهنا فرادتها) مكتوبة - غالباً - كنشيد طويل. ها هو المشرف عليها الفيلسوف برنار تيسيدر يُهنئ «الكاتبة لكونها» «نجحت حياتها شعرياً»، و«توصّلت عبر تجربتها الشخصية إلى تأمل تثرى الكتابة الشعرية فيه بمراجع فلسفية تذهب من إفلاطون إلى رنيه توم». أما رنيه باسرون، كبير مؤرخي السورالية، فقد شهد أنَّ «العنف هنا مستدخّل، إنه حماسة (الكاتبة) الخاصة كشاعرة». ولأن استطيعا للعنف تظل، باعتراف المؤلفة، غير ممكنة الإنشاء، فهو يلاحظ انزلاقاً نحو الأونطولوجيا (علم الكيان)، ونحو دينية معيّنة هي «دينية الشعراء»، «هذا العطش الجارف إلى وجود مدفوع حتى أقاصيه...».

قبل تقديم محاورتنا مع جنتيف كلاتسي، آتربنا، لمزيد من التعرّف، البدء بترجمة شذرات قليلة من جديد أعمالها الشعرية.

«سيّدتنا، سيّدة الحضورات» (مقتطفات)

(نص مستلهم من انتفاضة الحجارة، ضمن ما أعتقد أنها تطرحه من أسئلة على حياتي.)

١
مرّ الدم على بيت لحم كنقصٍ للكلّ، مُرّحَل إلى لانهاية الأشياء. يتمزّق السؤال حتى أنقاض ليلة، عندما لا يكون الليل سوى إضمّار.
... صمتٌ، بحيث لا يُحتَفَظ من الكلمات بسوى حدود العوالم التي تحاول هي أن تختلط بها.

بين النار والرمل.
الصليب المنغلق على نفسه لُبْرُكَة يمرّ بها عشاق بهيَّون. زيتونٌ، وعلى سَفَرِهِ دَوَارٌ جُرح.
الجليلُ، واحةٌ غير مفتّحة من الدم تحت عبارة القارّات. على ثوب الأشياء
رامي حجارة
مسافرٌ في التاجيل عبر جمالٍ لا - شطّاتي.

أُطر الهيكَل على العينين .
 سيدة الأراضى غير المتجلية .
 بصمة صخب ، شساعة ، علو الأرض ،
 مزيج ألوان وأجساد
 لليل على أرغفة خبز
 يمر مجهول عار تحت جفنيه الحريتين
 ساحر شواطئ الرمل .

بين العتة والنار شَعْبُ القصيدة
 بين الموت وبينى كان دغل من الغسل والدم يحلم بأن يكون حرّاً .

نحافة ملائكة
 شراع مختطف من أجل هذا العرس الحافي
 . . . وسيدة الألمان فوق الحلم . . .

سلالات كواكب طويلة
 تركتها الحيطان
 تسرد ذاكرة ،
 أرض تشرب في جرعات حرائق مديدة .

فلسطين
 في الكأس الصافي للاشرب
 أيد عارية لما - بين أعمار
 وإد
 مقلوب به في كابة آلهة في الجرح .
 نبوءة المسافة وعتبة النبي
 دم البداية هذا فوق الكتابة .

زمن غير متكهن به للصرخة في العلامة
 من يعرف ما تضمه الضمة من إضمارات؟
 إنزلقت الحكاية في تكوينات مغمورة بشطايا من الظل
 المنشدون من الجانب أو الظاهر
 عواميد نور على النور حيثما الصخب يكبر.

شجرة البحار تمهّر أعراسها فوق الأوجاع في الأرض
 المثقلة حيثما يقبل الصنيع .
 اللا - مجذّر يملأ جانب الأوثانوس المستنطق بالثبات هذه النبوءة
 مفردة أو نور على الدم
 يصوغ للوجه مستقبلاً .
 مسافة تائهة في بوابة الماء على ثياب القرايين .

... هم
 - ما كان بيننا لم يكن هو الهاوية -
 وإرثو درب طفولة فوق الصور .

سيدتنا سيّدة المجيئات
 أجساد على الليل
 سلاسل فظة من ارتطامات لا - نور
 كتوسط صيف
 المشهد في ميزانه
 وناذرة الحب جدّ عارية فوق القنديل .

يا قصيدة مما بين أحجار الفجر
 ألا من أعطاك سرّاً للدرب على النار؟
 ومن وهبك ترقيعة للمساء فوق السجن؟

للمدينة هذا الاختيار لهُدُبٍ

يدعمها وجه .

الآلم ، أيضاً ،

بلا ملجأ .

مهدٌ يتأرجح

إطاراً للألوان غير مألوف .

أثر المسار

حيث يرفض المقطع فيه بياضه .

كان ثمة فوقَ رسمِ الأجسادِ ماء

عذابٍ نادرٍ مدعمٍ في السطوح .

صخورٌ في الحشد

وفي الجهة الأخرى كنايةُ الأبرياء الضخمة

ديكورٌ هو من الوضوح بحيث لا يقدر الجسد أن يلمح ختامه فيه .

السحرُ بدموع غير مشتعلة

في ارتفاع عواصف في حاشية الأجساد

لا - اتجه الطيران

سالكٌ ، أثيرُ العلامات .

في بطن الخلجان

هذه المحنونة غالباً بكونها أرضاً

على الشجرة المفارقة للاعتقاد .

... وذمُ الأشياء كمثل سقوطٍ مخنوق .

على مصادفةٍ دم الأشياء

البلدان الأخرى تمرّق الظلام

وإِ، و «ألفاء»^(٥) للحمى مهاجرة
أقدامٌ عارية لما بين الأعمار
من أجل حكايةٍ مُذيلةٍ بأشجارٍ جوابيةٍ.

سيّدتنا سيّدة الحضورات
قرب الدفتر المحبّاً لحروفِ الإقامة.

يدفع الإعلامُ الحكايةَ في أسفار تكوين
مغمورة بشظايا من الظلّ
حشودٌ مخترعة على خلفيةِ الحبال .
تعرفُ المتناحُة قرابتها والأصل .
طفلاً مضاعفٌ بالرصاص ،
حيث يتسوّلُ الجمالُ مجاعات .

الصيف المحلولُ يمنح العظايا شجرة أنسابهِ القصائدية .

أبأتي الحضور إلى هذه العصور؟
زخّة بروقٍ وأمطار
أرملة تحت أسفارها صامتة .

لحظة مذبحٍ صافية تستبقُ البحر
التماس الضيف إلى كلماتٍ مفقودة
واللغز يخلط النهار بالماء الطقوسي للكتابة .

على ثوب الأشياء اسمٌ حريقٍ وشرائين .
يزوّج الحاضرُ مساكنه

(٥) هو الحرف الأول في الأبجدية اليونانية، استعارته هنا لبنة الحمى وبديلها (م).

وعبرَ حنينها تتراجعُ الرسوم .

زهرة تملدُ شقوقها

ارتقاعُ فوق الليل

بين محرقَةٍ ومحرقة .

تَيهانُ يستنطقُ صُورَ الكونِ فوقَ الواحد .

مزيج أجسادِ وألوان

للليل على أرغفةِ خبز .

أن يلدُرَ، حرفاً فحرفاً، لغةً في بؤسها

كذابيل حُلُمٍ على صندوقه .

أن نحفرَ أحجاراً على النَّفسِ

هُوذا جبرُ

يحلُّ لدى زائرِ الغضبِ أهلاً .

... بين الاختناقات ، وحفيف الأشياء يولّد الدرب نحو بلاد الحُضور الهشة

امتحان القماشَةِ يحيط الدّم الناشف ،

سوء تفاهم الجناح والمساء المتمدّد .

... أيّ أسمٍ يعود؟ مجهودُ نقاءٍ على الشاهدة . . .

□

الحوار

□ في بدايات بحثك الكبير في «استطيقا العنف» ، الذي ستوقّف عنده ملياً في ما يأتي ، أراك تعارضين

مقولة رزفاني : «ما من فنّ فاعل» ، وتؤكدين على فاعلية تخريبية كبرى للمتخيل والإبداع والخلق . كيف

يفادر الفنّ مقام السلبية ويدخل في مدارات الهدم الكبير؟

□ أعتقد، بعمق، أنه، بالعمل الفني، يقدر الإنسان تماماً أن يترجم ما يحمل في داخله من أشياء بالغة الإلزام، وفي الألوان نفسه عالية، أي ما أدعوه، إجمالاً، بعمقه الأصلي. يومي الحياة، وضغط الواقع الاجتماعي، صعوبة شروط الوجود التي تمنعه أحياناً (أحياناً؟ بل ربما دائماً، وإلى حدّ الرعب) من أن يعيش هذه الداخليّة الجوهرية التي تجعل منه إنساناً. لا تظل لديه آنثذ سوى هذه اللحظة التي يعمل فيها الأثر الفني لا أقول على التعبير (فهو يفعل في الحقيقة أكثر من هذا)، وإنما على استقبال هذا الأصل ونشره على سطح العالم. ما يحدث ها هنا؟ يرى الإنسان، في مساسيّة العمل الفني والعطش إليه، يرى إلى ما ينتظره من العالم وهو «يتحقق». يرى إليه، انطلاقاً من هذه الداخليّة، عالماً مبرراً تماماً، بمعنى أن له كامل الحقّ فيه. يرى إليه هنا بما هو عالم ممكن. لذا أرى، شأن، كثيرين، أن لحظة الخلق الفني هذه، لحظة هذا «التشغيل» لعالم آخر ولكننا نحمله في داخلنا، إنما تساهم، بامتلاء، في بناء الصيرورة. أي أن كل ما قاله شعراء معيّنون، ورسامون معيّنون، عن انتظارنا لهذا العالم «الآخر»، أصبح محققاً تقريباً. إنه يصبح صورة - صو (نقطة ارتكاز وتعرّف). لا صو رازحة كأنموذج يتعين تقليده، بل هي تنعش، باستمرار، إلزامنا. وهذا إلى الحدّ الذي نتمكن فيه، ببساطة، من أن نقول لقصيدة أو لوحة: حدثني عن القصيدة أو اللوحة التي فيك، قل لي شيئاً عن الحرية، عن الحب، عن الجمال. . . إن الكثير من معاصرينا يتسمون ساخرين عندما نطق بمفردة الجمال. الحال، إن الجمال شيء لا نعرفه. شيء لا نقدر أن نمنحه شكلاً، ولكنه في داخلنا دائماً، كمثّل نداء. نعم، حدثني عن الحب، عن الحرية، عن الجمال، هذا هو ما نطلبه من أثر فني. فقط عندما يقول لنا شيئاً عن الجمال، شيئاً عن الحب، شيئاً عن الحرية، نقدر أن نعود إلى العالم كالإزام قادم. بهذا المعنى أقول أن الأثر الفني يساهم فعلياً في بناء جميع الصيرورات الممكنة التي تقدر الإنسانية، في آن معاً، أن تهبط لنفسها وتطالب بها. بناء يتجاوز، من بعيد، الحكايات الصغيرة المقتنة أو تعداد الوقائع الذي يجهد الآخرون في إيهامنا بجميع السبل بأنه هو تاريخنا. تاريخ يبدو آنذاك كشيء قذري. يبدو كمثّل قذر.

□ ولكنك تحدثني في الألوان ذاته عن «الشمع الذي يدفعه الفنان لينقذ متخيله ويفرضه». كما أن جيل دولوز، الذي طالما ترجمين إليه، يتحدث هو الآخر في مواضع عدة عن «النضال» الذي يجب أن نخوضه لصيانة أنفسنا من جنون الآخرين الرديء، جنون فاسد يميّزه هو عن «جنون» آرتو والشيزوفرينيا المبدعة. من أين تأتي، بالدقة، وجوه الخطر ها هنا؟

□ لهذا الخطر وجوه عديدة. هو متعدّد. هناك أولاً خطر الإحالة إلى الصمت، خطر الإسكات الكبير. يرينا التاريخ أن طالما سُمّي إلى إسكات هذه الصرخات الصادرة عن عمل فني. سُمّي إلى قبرها تحت وطأة خطاب يُحيدها. تحييد الصرخة، إذن. اننا ما أن نحاول أن نحمل إلى النور، نور الإلزام مرة

أخرى، دخلاء الإنسان هذه، حتى نقابل جميع قوى الحرف والتحريف وهي تتكالب ضدّ تحقيق مثل هذا الحضور. حضور مهدد بفقدان حرّيته، أو الحياة. إنّ هذه الصرخة التي هي عنف، العنف بما هو حياة (كان جينيه يقول، وهو مصيب تماماً، أن «الحياة بجوهرها عنفٌ»)، ما أن تحاول التعبير عن نفسها ضمن العنف الذي يؤسّسها وينشرها، حتى ترى على الفور إلى ضرب من مؤامرة وهي تنهض في وجهها، لتطردها خارجاً لتمنعها، بلا شك، من أن تُسمع نفسها وتُسمِعها. لا أتذكر من قال أنه، لو أن أولئك الذين يعيشون تحت ضغط الحياة اليومية، حياة لا رغبة فيها، وواقعاً رتيباً، ومكفهاً، أُتيح لهم الاطلاع على بعض الآثار الفنية (يذكر صاحبنا رامبو وآرتو، ولكن هناك نُظراء لهما خارج الفرنسية بلا شك)، فإنهم سيرفضون حياتهم هذه. ذلك أن هذه الآثار ستريهم إمكان عيش شيء آخر مختلف تماماً، وفي هذه الرؤية لن يعودوا يقبلون هذه الوضاعة التي نجد أنفسنا مدفوعين إليها يومياً. من هنا، فإن كل مشروع لإراءة صيروراتٍ أخرى سوى هذه التي نخضع فيها لتقنيات وتوجيهات، إنما يجازف بحضوره نفسه؛ ويجابه خطر القمع والاقْتلاع المتعرّض هو له كل يوم، الاقْتلاع عن الحب، عن الاندهاش الذي يعترينا كل صباح عندما نستيقظ ونكتشف أن الشمس ساطعة اليوم، وأن الطقس جميل. ان الحياة لهي مدهشة، ولكن في هذا الاكتئاب المفروض لم يعد من مكانٍ لهذا الاندهاش بها. هذا كلّه يجعل من كل عمل يؤثر على قوة الحياة وسواها، عملاً - مغامرة. . .

□ هذا كلّهُ، المتخيل الهدام ونضاله ضد القوى الساعية إلى تهديم المتخيل في كلّ منا، هو، في نظرك تاريخي. وأُشدد ما أتبعك وأنت تتحدّثين، يا جنيفيف، بكامل السخرية، عن البعض ممّن يعدّون أنفسهم «مبدعين وأحراراً خارج كل مكان ويمعزل عن كل لحظة» . . .

□ أجل. لما كان العالم هو ما هو عليه، فإن هذا الإلزام بالحرية، أو للحرية، إنما هو تاريخي. لا يمكن إذن أن يعود إلى تصريح بسيط. لا تقدر أن تنتزّه هكذا في العالم قائلاً: «أنا حرّ»! أن نقدر أن نقول: «نحن أحرار»، فهذا يستدعي أن نكون مقدّوفين في نضال فعلي من أجل الحرية داخل حياتنا اليومية. الحرية هي إذن تاريخية. لا أحسب أن في الإمكان أن نكتب، بحرية، قصيدة، عندما يمارس بجانينا (و«جانينا» تعني المعمورة بكاملها) خرق أساسي لهذه الحرية، أو عندما لا نضع هذه الحرية في رهان، في نضال، في مجابهة تاريخية. إنّ أيّ إنسانٍ يتعرّض، في اللحظة التي أكتب فيها قصيدة، إلى التعذيب، أو الجوع، أو يكون مصلوعاً في انسانيته، يقدر أن يشير إليّ بسبابته ويمنعني من التصريح بأنني حرة في هذه الغرفة حيث أنا جالسة لكتابة قصيدة. ساقدر إذن أن أقول أنني لا أقدر أن أعيش أرضي الداخلية هذه، أو حرّتي، وأحقّقها إلا بقدر ما أضعها في مجابهة التاريخ.

□ تتحدّثين عن ثورية الحلم. ثورية المتخيل، مهما يكن من طويالوته. كيف تتحدّثين ثورية الحلم؟

كيف سيساهم المتخيل في اجتراح الحلم بالثورة أو ثورية الحلم؟

□ اعتقد أن ثمة بالفعل حلماً ثورياً يعمل كنضال من أجل الثورة، وهذا الحلم هو جميع الصور التي تأتي لتحاول أن ترسم هذا الالتزام العميق الذي نحمل في داخلنا. إنني ليخامرنى الانطباع أنه في كل مرة نقبل فيها بضرب من النزول إلى داخلنا، لنرى هناك هذا النور، فإننا ندرك كم أن العالم الذي نقلد حركاته، والمفروض علينا، ليس «على مقياسنا» قط. وهذا هو ما يدفعنا إلى محاولة رسم عالم يكون «على مقياسنا» وبمحجم مطامحنا. هو حلم، على أنه حلم فعال. حلم يعمل. يعمل لدى الفنان، ولكنه يسلط آثار عمله على حركات حياتنا اليومية التي نرى أننا ننشد أنها من التناقض إذ تزعم كونها جوهرية بحيث نجدنا مدفوعين إلى التدخل. يقول لك الآخرون: هذا شيء جميل وفاتن، ولكنه مثالية ومحض حلم. لك أن تردّ بالمعكس أنما كل ما يبدو للانسان قابلاً ليكون مادة الإلزام ومطالبة، إنما هو مبرر بالفكرة التي يكونها عن نفسه وعن الآخرين وعن العالم الذي يمكن أن يولد منه. وهذا هو ما يبرر كل نضال لتحويل العالم.

□ والتر بنيامين، الذي تعودين إليه أيضاً، ينسب للفن القدرة على تخريب البرجوازية التي نرى إلى آثارها وهي تنحال إلى «المتحف» حتى قبل خرابها ونهايتها. ماذا عن الفن في عصرنا، وهل تحققت بالفعل هذه الإحالة للبرجوازية إلى خراب؟

□ فكرة بنيامين عن تخريب البرجوازية بالفن، تخريبها بالمعنى الحرفي للكلمة، أي إحالتها إلى خراب، يستعيدها موريس بلانشو أيضاً. وأنا لا أحسب أن الأشكال وحدها كافية لإحداث هذا الخراب، أو فلنقل أن الشكل ليس يأتي وحده هكذا، أو عن قرار أو قصد. أطرح مثلاً من تجربتي المتواضعة في الكتابة، حتى لا نبقى في المجرد. قيل مراراً أنني أعمد إلى التغيير في اللغة الفرنسية، ولقد ابتكرت كلمات غير موجودة من قبل، وذلك انطلاقاً من جذور لغوية موجودة، كما وحولت الكثير من الأسماء إلى أفعال. لكن أبداً لم يأت هذا عندي من قرار مسبق بالمساس باللغة الفرنسية، بل عشت تجارب مشخصة وحالات مخصصة، وعندما كنت آتي للكتابة عنها، أو لكتابتها، كنت لا أجد أحياناً الكلمات الملائمة، فأخترتها. أعود وأقول، عطفاً على ما أسلفت في القول، أننا أبداً لا نخرب من أجل التخريب، وإنما لنفرض تصوراً آخر ضرورياً، مغايراً لهذا الذي نعرفه ونعيشه كل يوم. والحال، فعندما ينتج من الخلق الفني، ضمن هذا الحوار/ الصراع الدائم بين الجوانية والبرانية، شكل ما، فإنما يتعين فرضه على العالم البراني، واستحقاق مكان له فيه، وإن يكن ثمن ذلك (وهو كذلك غالباً) مجابهة ونضال. إننا نلزم بقبول هذا التصور الجديد عبر عمل ممارس على الواقع. أو ما أدعوه شخصياً بالالتزام في الواقع.

□ طريقتك في قلب الفرنسية وفعلت الأسماء تذكر بفكرة مارسيل بروست التي يطورها جيل دولوز،

ومفادها أنَّ كل كاتب إنما يكتب في ضرب من لغة أجنبية، أي يتعامل ولسانه نفسه باعتباره أجنبياً، فيروح يطبعه بـ «لعنة خاصة» (دولوز)، وليكنه شخصية ...

□ يحدث هذا لأننا عندما نأتي إلى الكتابة، فنحن لا نأخذ باللغة ضمن استعماليتها الإيصالية والوظيفية، وإنما في ماديتها، نأخذ بها بما هي مادة. وأنا أفهم اللغة كمادة، كحجارة، كجزء من صخرة أتعارك وإياها حتى تسمح لشيء مما أريد صراخه بأن يمرَّ خَلْطها وينطبع عليها. إن كل كاتب يجهد في أن يطبع أثره على الكلمة، بأن يُعيد وصلها مع شيء فقدته. إنني أعتقد أن الإنسان كان بالأصل شاعراً، وإذا ما نحن تقدّمنا صُعُداً في الزمان، لوقعنا على زمن كانت الكلمة فيه مصنوعة من مادة العالم. زمن كان فيه بحرٌ وشمسٌ وحرارةٌ وطقفٌ، وهذا كلّهُ بما هو مادة في الكلمة. والشاعر إنما يعمل على هذا، وهو إذا كانت لديه القوة على تحرير قوة الطبيعة والعناصر من جديد، فيفضل عمل كهذا. فجأة، لا تعود الكلمة إيصالاً واستعمالاً، وإنما تجد نفسها ممدودة، ثانيةً، باللحم والدم. بالمادة، المادة الكواكبية، المادة الأرضية. هذا كلّهُ يجعل من اللغة غريبة فعلاً، أو أجنبية، ولكنها موعودة، ونحن معها موعودون، بتلاقٍ والتحام، عبر هذا العمل الذي هو نارة تصادم واللغة، ونارة التماس لها، حتى تُحرّر مادة العالم. انبثاق العالم في العالم. هكذا يكون على كل واحد منا أن يجترح لغته.

□ من بين المفردات التي اجترحتها أو وضعتها في حركة، تستوقفي: «l'embolique»، وهي الوظيفة التخيرية التي تقولين أن المجتمع يحول إليها مآثر الأبطال والشخصيات الاستثنائية. حبذا لو أسهبت في الإيضاح.

□ استخدمت المفردة «تخثري» embolique، في معرض الكلام عمّا يفعله المجتمع بالبطل. المفردة آتية من «embolis» وهي عندما تتصلب إحدى كريات الدم فتمنع الأخير من السريان في الجسم، فيموت المرء. يُخضع المجتمع البطل إلى عمل «سدّادي» كهذا، عندما يحوله إلى أنموذج أو مثال، فيعيق تقدم الصيرورة. لا، ليس البطل أنموذجاً، بل هو، كما أفهمه، إعادة انبثاق دائمة للطاقة. إن بعض الصور المتخفية التي نخترل إليها الأبطال إنما تعمل كسدّادات، وتمنع سريان الطاقة في هذا الجسد الشاسع الذي علينا أن نؤسسه والمتمثل في الصيرورة. ينبغي إذن تحرير دينامية التجاوز، والإلزام، وليس تحويلها إلى موديلات.

عندما أعود إلى قراءة نصوص لي تعود إلى فترات متباعدة، فإنني أجد فيها شواهد على الحالة الانفعالية والفكرية التي كنت أعيشها، وهذه المفردات التي تشير إليها تلعب دور مؤشرات كبرى من هذه الناحية. وهي ليست - أكرّر - من نوع الكلمات التي نختارها عن سابق إصرار، وإنما تفرض نفسها بحسب زاوية انبثاقنا في معالجة المفردة - الصخرة، المفردة التي قلت أنها كمثل صخرة، أو مستودع لمادة العالم. الآن، وبعد عبور معين، أنا بحاجة للكلام عن الحضور، عن ضرورة نشر قوانا في

العالم. ولا شك أنني سأحتفظ بـ «القاعدة» نفسها: عندما لا أجد الكلمة، أخترعها.

□ تحمل إحدى قصصك الأخيرة، المهداة، لكثير من أعمالك، للفلسطينيين، عنوان: «سيدتنا، سيدة الحضورات». هل دينية العنوان متعمدة؟ هل البعد الغنائي - الديني (على أنها دينية غير إلهية) موجه هنا لتعميق يومية الواقعة بنشرها في الزمان؟

□ هناك بالفعل حضور لدينية معينة، لكن غير تأليهية، بل صوفية. وأنا في الواقع أعتقد بأن قصيدة، عندما تجد باعث وجودها في الواقعة، في حدث ما، أو مسار أحداث، فهي لا تبلغ إمكان فعلها إلا إذا كانت مطبوعة بما أودعه بالبعد الغنائي. هذا البعد هو في رأيي ما يمنح القصيدة قوتها التي تمنعها من التحول إلى أنموذج أو «موديل». وأنا، بعد إقامات متعددة مع الفلسطينيين في المخيمات، شعرت بأقصى الحاجة إلى قول ما أبصرته هناك وعشته مع الناس. ولكنني اكتشفت أن هذا لا يمكن إطلاقاً إختزاله إلى سلسلة نواذر أو مقطعات. أي أن هذه الطاقة الغنائية التي أشرت إليها، ينبغي أن نحولها إلى مجال مُرن للطاقة تجد الحياة من خلالها طريقها إلى القصيدة. يُعيد البعد الغنائي إلى الواقعة رنيناً للطاقة حقيقياً. نحن دائماً في الطاقة. هاك مثلاً: إنني غالباً ما أسمع البعض وهو يقول: «يجب أن ندعم فلسطين». وغالباً ما أجب عندما أسمع هذا، بالقول: «ألا تعتقدون أن فلسطين هي في الواقع التي تدعمكم؟». ما أقصد بهذا؟ أقصد أن هذه المقاومة - وهي مقاومة خلاقة - إنما تمدّ مَنْ يعيشون في أوروبا، أو أي مكان من العالم بالفرصة ليعرفوا أنه في ناحية ما من المعمورة، هناك مخزون للبعد الطاقوي والغنائي لعلّ كلاً منا بحاجة إليه، إن ما رأيته شخصياً من أساليب الأمومة في المخيمات الفلسطينية منحني الرغبة بأن أكون أمّاً هنا، في أوروبا. قبضت على إلزاماتي كامّاً، والتفت إلى حقيقة أنني لم أضع أطفالاً في العالم كحفنة عشب إذا جاز القول، وإنما كانت هذه هي طريقتي في محبة العالم. وهناك أمثلة مشخّصة أخرى كثيرة. لقد التفت مثلاً إلى أنني كنت مهملة في علاقتي بالأحجار والأزهار، بالمشهد عموماً، وأنني، ككثيرين هنا، لم أكن أهيني الوقت الكافي لمعايشتها. لقد كانت هنا: يدوني. هناك تعلمت النظر. وبهذا المعنى أقول للآخرين أنّ فلسطين التي يدعون دعمها، هي في الواقع التي تدعمهم. تدعمهم لأنه عندما تكون «عمودية» الإنسان مصونة أو محمية في مكان ما من العالم، فهي تكون بذلك محمية في العالم كله.

□ تقصدين بالعمودية كون الإنسان ناهضاً على الأرض؟ شاهدة حيّة، أثراً في حركة؟

□ أجل، وأنا أعنيها حتى بدالاتها الأكثر فيزيائية. فجسد الانسان جميل، وناهض ككائنات رائية. أعود وأجمل القول بأن علاقة الفلسطيني بأرضه تتمتع بأثر ارتجاعي على علاقة كل فرد بأرضه. إن فقدان الفلسطيني لأرضه، واضطراره إلى إعادة إلزام حيازتها، يعمّقان علاقتنا بالأرض أنى كنا.

□ كيف تعرّفت في الواقع على الثورة الفلسطينية؟ كيف بدأت علاقتك بالفلسطينيين الذين تعرف أنك

أقيمت معهم في المخيمات؟

□ لقد خالفني الحظ في أن أشهد انتفاضة ٦٨ الطلاب وأنا في أول الشباب. فيها عرفت جينيه وسارتر. وظللت ألتقي جينيه ضمن ما تمخضت عنه الانتفاضة فيما بعد، أي ما دُعي باليسار البروليتاري. وتعرفت أيضاً على محمود الهمشري، وهو من سلمني، رسالة توصية إلى الفلسطينيين. تعود إقامتي الأولى معهم إلى أوائل ١٩٧١، في المخيمات في لبنان، أي بعد مجزرة عمان بقليل. وتلتها إقامات عديدة. وجان جينيه هو أكثر من تبادلته مع انطباعات واستعدادات لما عشناه، كل من ناحيته، مع الفلسطينيين. ولا شك أن كل من عاش حياة الفلسطينيين هناك، كثيراً أو قليلاً، لابد أن يجد في كتاب جينيه «أسير عاشق»، صدى رائعاً لكل ذلك. وهذا المعيش الضخم، الرائع، هو ما أحاول التعبير عنه على شاكليتي، أي كشاعرة. ومثلما كان الأمر لدى جينيه، فأنا أعود وأقول أن ما يجتذب لدى الفلسطينيين شعب ثائر هو هذا العشق الهائل الذي يحملونه للحياة. وأنا عاشقة للحياة. أتذكر آلاف اللحظات المشخصة التي شهدت هناك على هذا العشق. تعرف أن أرض المخيمات قاحلة، ملأى بالأشواك، ويكاد يتعذر أن تزرع فيها خضاراً أو كرمة واحدة. ورأينا ذات يوم إلى كرمة وهي تنفتح عن أول عنقود. لك أن تتخيل الفرح العارم والغبطة بالوجود التي غمرتنا ونحن نقاسم العنقود، كل واحد حبة منه أو بعضاً من حبة!

قاسية هي مأساة الفلسطينيين. مترعة بالدم. لكن المدهش هو أن هذا كله لم يقض على ما دعونه بعشق الحياة. الاحتفال بالحياة. تأمل: شعب لا أرض له، يقيم منذ عقود من السنوات في المخيمات، ومع هذا كله فهناك شعر فلسطيني، ورسم فلسطيني، وبحث علمي فلسطيني... أبداً لم يمتثلوا لغواية الانسحاق. واقفون هم عمودياً. وهذه العمودية يمكن أن تصبح مناراً. إنها تنشر نظرة إلى العالم، والزاماً للعالم. إلزاماً بالحياة يعدينا نحن أيضاً، مثلما في تجربتي الشخصية مع الأمومة، ومع الشعر، يرفضون أن يختزلوا إلى صورة مأساة تنظّم من أجلها، ويطرحون أنفسهم كقوة نسمعها. قوة فرحة، وهنا، وخصوصاً عندما أتذكر لحظات المشاركة الحقيقية، من اقتسام الطعام إلى الغناء الذي يليه، فنأنا نكون غريبين عن كل ما تحمله الدلالة التقليدية لمفردة «الحرب».

□ في نصّ لك، نشرته الكرمل (العدد ٢٩)، تناهضين الطريقة الغربية في الإعلام عن ثورة الحجارة. كيف توصحين الاختزال، إن لم نقل عمل المحو، الذي يمارسه مثل هذا الإعلام على الواقعة التمرّدية؟ □ أنا أحتج على صورة غالباً ما تكون بؤسية على ما قلته من صورة مأساة يريدونها أن تنفجع لها وتنظّم لوقوعها. وهنا تخزينٌ للأثر، أثر الحدث الثوري، وتزويرٌ له. يُرونا أمهات فلسطينيات يفقدن أبناءهن كل يوم، ويتمعدون إخفاء ما يمتلكه من قوة هي، كما ذكرت، قوة فرحة. وهذا كله ينبع في رأيي من استراتيجية عالجتها طويلاً وبلغت فلسفية في أطروحتي عن «استطيقا العنف». ما يريدون تحقيقه عبر

هذا الإعلام المبثوث و«الموجه» بالمعنى الأكثر سوءاً للكلمة، هو منع الانتفاضة من تحقيق أثرها الارتجاجي أو انعكاسها علينا نحن أنفسنا في الغرب. الحال، إن الانتفاضة تضيع تحت طائلة السؤال كامل سُلم قيمنا، ونظراتنا للعالم، وتصورنا لحقوق الإنسان. هذا كله تضعه الانتفاضة تحت طائلة الشك. إنها لا تدفعنا إلى الملاحظة (ملاحظة مأساة)، وإنما تطرح علينا سؤالاً. وهذا السؤال هو ما يلغيه الإعلام الغربي والعالمي. إعلام ناقص ومحرّف لمجرد كونه ينقل الحدث... إعلامياً: وفي الأرض المحتلة، سقط اليوم ثلاثة قتلى وخمسون جريحاً... الخ... هذا إعلام. إنه اختزال للواقعة. واقعة تستطقتنا كل يوم حول حياتنا في أوروبا، وحول قيمنا ومبرراتنا.

□ ثمة اليوم، بين الباحثين، من يضع بين معقّفات من التساؤل، السفر إلى الآخر والانخراط في «قضاياهم». تودوروف، مثلاً، في دراسة ممتازة عن «نحن والآخر»، يزعم أن في مقدورنا الاستنتاج من نصوص آرتو (وهي أصلاً لم تصل كاملة، وهذا ما نسيه تودوروف) عن المكسيك، أن آرتو لم يذهب لملاقاة المكسيكيين وإنما ليهرب من أوروبا. كيف يمكن الدفاع، بالعكس، عن سفر متضامن، بالمعنى القوي للكلمة؟

□ أستطيع القول عتي، وربما عن أصدقاء للفلسطينيين مثل جينيه، أننا لم نذهب لنعلّم الفلسطينيين درساً، وإنما لتعلّم منهم كيف نضع العالم الغربي وحياتنا نفسها تحت طائلة التساؤل. ذهبنا لا في وضعية الواهب، وإنما في وضعية الملتزم والطالب. ذهبنا إلى واقع إنساني يشهد حالة استثنائية لئلا نرى ما يمكن أن يعلمناه هذا الواقع، حتى نواصل هنا أو في مكان آخر وجوداً كريماً. نواصل هذا بقيمهم، لأن قيم الإنسان هي ما يدافعون عنه بلاشك لأنهم شعب في ثورة.

بالطبع، عندما نسافر، نتصور مقابلة أناس غربيين، وهناك بالفعل تهديد كبير للسياحية. لكن عندما تريد أن تسافر كفنان، حتى إذا لم تكن تمارس فناً مخصوصاً، فانت تفعل ذلك لتكتشف شيئاً في ذاتك مجهولاً. الشيء نفسه بالنسبة إلى الفلسطينيين وكل شعب في حالتهم: لأنهم يدافعون عن أرض، وعن الحرية، وعن الحياة، فهم إنما يدافعون عن القيم الكبرى للإنسانية، هذه القيم التي حدث أن دافع الناس عنها هنا ذات يوم، أقصد في فرنسا. أن نذهب لنعيش لحظات مع الفلسطينيين، فهذا يعني أن نستعيد فرح كوننا بشراً، وليس الخزي من كوننا بشراً. يحدث، للأسف، أن يشعر البعض أو أحدهم بالخزي من كونه إنساناً. أنا أرفض هذا، ولذا فأنا بحاجة للذهاب لملاقاة أناس يشعرونك بأنه، كلاً، ما من باعث للإحساس بالخزي من كونك إنساناً. يشعرونك بأن ثمة مواقف والزامات والتزامات وإدعاءات تنتشلك، كما كتب دولوز في محلّ ما، يشعرونك بأن ثمة دائماً فرصاً لتدعيم ما دعوتهم بعموديتنا في العالم، ويجب أن ندافع عن هذه الفرص دائماً.

هذا كله يجعلني على قناعة تامة بأنه ينبغي السفر، وينبغي التنقل. في كل مرة أسافر فيها إلى

بلاد لا أعرفها، وأقابل أناساً لم أكن لأعرفهم، فإن ما اكتشفه فيها، وفيهم، يريني أن الصورة التي كنت أحملها عنهم لا تتطابق وحقيقتهم قط. ينبغي، ينبغي السفر. وحسناً فعل آرتو عندما سافر إلى المكسيك، حتى إذا كان فعل ذلك ليهرب من أوروبا. لو لم يفعل ذلك، لما كان تحدث عن المكسيكيين. ثم أنه لا يتحدث في جميع نصوصه المكتوبة هناك عن المكسيكيين وحدهم، بل، وأغلب الأحيان، عمّا «حركه» فيه سفره إلى هناك، وما أحدث فيه من حركة تساؤلية. أي كلّ ما بنه اللقاء هناك في داخله.

ضدّ من اتهموا جان جينيه بالانطلاق لرؤية الفلسطينيين من هواجسه الذاتية (وهل يقدر إنسان أن يعمل بخلاف ذلك؟)، كتب فيليكس غاتاري أن البوليفونية أو تعددية الأصوات المميزة لنصّ كل كاتب كبير تجعل شهادات دقيقة عن الفلسطينيين تمرّ في نصّ جينيه، حتى إذا لم يكن هو «ليعي» ذلك... لا وعي الكاتب الكبير وحده، وإنما ما دعوته بالعمق الأصلي للإنسان نفسه هو بوليفونيّ، متعدّد. وهذا التعدّد ينبغي أن يجد طريقه ومناسبته ليتحرّر. وهذا ما لا يحدث إلا عبر اللقاء. وهذا هو الأساسي: ألا نذهب بمخططات إدراكنا الغربية، وإنما بالرغبة والأمنية بأن نعود من هناك بشيء مما منحنا إياه اللقاء بالآخرين أو شدّبه فينا.

□ ما هي، في رأيك، أنت التي عرفت الفلسطينيين عن كتب، الرجوع الأساسية من معيشتهم التي تعتقدين بأن جينيه قد قبض عليها في «أسير عاشق»؟

□ قبض ولا شك على أشياء أساسية، وفي أولها بُعد الحب. وقوة النسوة هناك. تعرف أنه يدعوهنّ بـ «التراجيديّات». لقد وصف كيف أنهن، بحركاتهن، بحبهنّ، بضخامتهنّ، في هذه الحياة اليومية، هنّ، من جهة، في البساطة الأكثر كلية (تقول إحداهن لجينيه: «الفدائيون! الأبطال! من هم أمامي؟ كنت أمنحهم علقات وأغسل مؤخراتهم كل صباح»)، ومن جهة ثانية في هذا الملوّ الذي تهبه التراجيديا بالمعنى اليوناني للكلمة، المعنى الذي يكون فيه اليوميّ في مجابهة مع المطلق.

□ في مناسبات عديدة، دعوت الشاعر الفلسطيني محمود درويش بـ «المتصوّف». كيف تفسرين هذا؟ وإذا كان للصوفية أن توجّه مقاربة للموضع، فكيف تعمل صوفية محمود درويش في شعره؟ كيف تقرّأين درويش كفلسطينيّة بما أنت شاعرة غربيّة؟

□ لقد لاحظت لدى محمود درويش التزاماً عميقاً مع الشعب الفلسطيني. ينبغي أن أوضح، لأنه لا يكفي أن تكون فلسطينياً حتى تتزامن والفلسطينيين، وهذا يصحّ على كل شاعر وكل شعب. يتزامن درويش والفلسطينيين عميقاً، بمعنى أن شعره يرنّ بالموقف اليومي للفلسطينيين، والموقف اليوميّ للفلسطينيين يرنّ بشعر محمود درويش. الرنين، بالمعنى الفيزيائي للكلمة. أتذكر أنني عشت هناك وقائع هي، في ماديتها، بيت شعر لمحمود درويش. عندما يستحضر أريج القهوة أو الياسمين، أو عندما

يتكلم عن الفصل: «بين ريتا وعيوني بندقية». كيف يعيش هؤلاء الناس في فاصل، تقيمه بندقية، فاصل دائم بين «أنت» و«أنا». دائماً يمكن أن يتوقف الحب هناك في الهنيهة التالية. توقفه بندقية. تقطعه بندقية أو صاروخ. فيحدث قطع بين الكيانين. ما هذا إلا مثل بسيط. لكن كيف توصّل درويش إلى هذا؟ إلى إعطاء بُعد كامل الانسانية لكل حدث؟ لأنه يُعيد إلى قوته الغنائية. وهذا هو ما أدعوه بالصوفية. وهذا القطع يطرح، بفعل قوة الشعر، إرنانات بعيدة. لا عاشق ريتا وحده، وإنما كل عاشق، وأناي كان، يقدر أن يتحقق هنا من هشاشة حبه. هشاشة الفرصة المعطلة لحبه ليعيش ويعاش في هذا الواقع. في كل لحظة من زمنه الشعري، يُعيد هذا الشاعر كل واقعة إلى أبعاد قابلة للاقتسام إنسانياً. هالك مثلاً آخر. لقد تطورت العنصرية في بلادنا اليوم إلى حد بلوغ الجريمة الكاملة. وهذا ما ينبغي أن يُواجهه كل رجل أو امرأة يريد (أو تريد) عيش علاقة عشق بأجنبي (أو أجنبية). إنهما سيزيان على الفور إلى بندقية وهي تنهض بينهما. بندقية من؟ بندقية عنصريّ يشعر بالغيظ، أو بندقية شرطيّ عكر المزاج. بندقية الشتيمة. بندقية هذا كله. وهذا كله، هذا القطع الذي لا يمكن اغتفاره، لكن الذي يظل ممكناً دائماً، قطع الحب بين كيانين، هذا التدخل الإجرامي، القاتل، يقوم به قانون أو عابر، هذا كله يشعرونا به شعر محمود درويش. مثل آخر. لقد قرأت في صحيفة «الشهادة المسيحية»، عن الواقعة التالية التي عاشتها في مدينة «ليل»، قبل شهر، فتاة فرنسية وخطيبها الجزائري. تعرف أن ثمة في فرنسا قانوناً يلزم بالتحقق إن كان الزواج فعلياً أو «أبيض»*. وعندما ذهب العريسان لدار البلدية، للإمضاء على عقد زواجهما، فبدل أن يتلقيا في أصابعهما خاتمي الزيجة، تلقيا... أغللاً! كم ترن قصيدة درويش بواقعة كهذه؟ إن قوة الشاعر، عندما يكون شاعراً حقاً، هو إلزام الجميع بمعاينة قوى القسر التي تطارد كل حب في كل هنيهة في كل نقطة من المعمورة. وهذا ما يدفعني إلى القول بهذه الصورة المفارقة، أنه ما من قضية فلسطينية، هناك قضية إنسانية شاملة تجد اليوم إحدى بؤرها الساخنة في فلسطين، قضية تلزم كل واحد منا بالتطلع: أين يعيش، كيف يعيش، وما هي الحدود أو التحديدات المفروضة على معيشه. وهذا ما ساهم به محمود درويش إلى درجة بعيدة، بإعطائه الوقائع إرناناتها الأصلية، دافعاً إيانا إلى النظر إلى ما فينا من فلسطيني. أرضه الفلسطينية هي أرض الأرض.

إلى الصوفية كما أفهمها أنا، هناك بُعد ديني لدى محمود درويش. تجد لديه حضوراً للمسيح، وخصوصاً، حديثاً عن المحنة، عن الامتحان، عن الاختبار الأصلي، في ما وراء الواقعة. اختبار

(*) هو الزواج الشكلي أو «الكاذب» الذي يقوم به بعض المهاجرين بالاتفاق مع صديقات من أبناء البلاد، الهدف منه تسهيل حصول المهاجر على بطاقة الإقامة في مكان هجرته (المحاور).

المعنى، اختبار التاريخ، اختبار الصيرورة. ليس أبداً في كمون جاهز يحل كل شيء. هو في سؤال يتجاوز ما يحدث.

□ تذكرين مسيح درويش، ومعروف أن محموداً هو من الشعراء العرب القلائل الذين هضموا الكتب المقدسة والأساطير، ولعل في هذا إضاعة لما تقصدين في كلامك عن المحنة. . .

□ لم أكن أعلم بهذا، ولكن سرّيان النصوص المقدسة في شعره بدأ لي يديهياً جداً، وهذا ما يمنع صرخته ونصه الشعريّ رنيناً خاصاً. إنها عودة المقدس، حضور المقدس في عملية الانتشار الشعريّ.

□ لو توقّفنا عند بحثك الكبير في «استطيقا العنف»، وتساءلنا عن الخصائص الجمالية التي تميز العنف الثوري عن العنف الرديء، عن الشرطة والجلادين، وعن الفظاظة والبربرية والصُّلف والإهانة والعدوان؟

□ ليس هناك من عنف رديء أو شرّير وآخر جيد وجميل وطيّب، وإنما هناك، وكما قلت في سؤالك، عنف من جهة، وفظاظة من جهة أخرى. نكون في العنف عندما نكون في الحياة، وفي ما يدافع عن الحياة. ونكون في الفظاظة، في البربرية، في القسر، عندما نكون في حالة قمع للحياة. ما حاولت الإبانة عنه في أطروحتي هذه لدكتوراه الدولة في فلسفة الجمال، هو التغطية الاستلابية والأيديولوجية التي مورست وتُمارس على العنف، والعزل الذي يتعرّض له. عزل يمكن الرجوع في أصوله بعيداً، حتى في الفلسفة. لأنّ من المعروف أن أفلاطون كان يريد تطبيع العنف باللوغوس (العقل). لنقل أنه يضطلع على الأقل بالسؤال عما إذا كان تطبيع كهذا ممكناً، وما إذا كان عائداً إلى المادة، هذا النبع الأساسي والبدني للطاقة، الذي لا يمكن للكيونة أن تختزله. أجل، إنّ جانباً هاماً من الفلسفة الغربية قد عمل على إفراغ العنف بما هو طاقة جوهرية عائدة للكيونة، عمل على تطبيعه وتطويقه وعزله.

والمسعى الأساسي لأطروحتي هو القُطْع مع هذا المقال الميتافيزيقيّ الذي أعطى ما نعرفه من نتائج على صعيد التاريخ والصيرورة. أي، في رأيي، تمخض عن الكثير من البربرية. إنّ من المؤكد أن الفلسفة والشعر الصوفيّين قد ساعداني كثيراً في هذا البحث، لأن لدى بعض المتصوّفة عنفاً مضطهماً به كما في حالة الحلاج، الذي يقول في موضع ما من ديوانه ما معناه أن ذرة من كيانه لو وقعت على الجبال لدكتّتها. هذا بيان عن العنف مُبين. ما الذي يمكن للفلسفة من إعادة الارتباط بالعنف الذي طالما عملت على طرده في الغرب؟ إنه ما أدعوه بالاستطيقا (الجمالية) أي القدرة الشعرية التي تدفعها إلى إخصاب مفهوماتها أو قوتها المفهومية التي استغلتها هي لطرده العنف، إخصابها بقوة الإحساس، وهذا هو الاستطيقا بمعناها اليوناني الأصلي، ألا وهو: الدفع إلى الإحساس. فالجمالية تحسّنا بما هو الشيء وجمال الشيء. استطيقا العنف هي الشعر الذي يحسّس بالعنف بما هو طاقة أساسية للكيان. هذا هو مشروع جماليّتي للعنف. وإذا ما نحن حاولنا أن نعاين الصيرورة من وجهة نظر جمالية

للعنف، فسنلاحظ، بسرعة، أن هذه الرواية المحجّرة التي يُقدّمونها للتاريخ، رواية متصلة، جبرية، أقول أنه يجب الانتهاء منها. ليس تاريخ الانسان هو التاريخ التاريخي، أي هذه الصناعة أو الفكرة للتاريخ انطلاقاً من وقائع مروية من وجهة نظر مخصوصة. لا تكون الواقعة واقعة حقاً عندما تُعرف فحسب، وإنما عندما يُحصّ بها فعلاً، أي تكون مسكونة بذاتية إنسانية. لذا فانا أفضل مفردة *الصورورة* على مفردة *التاريخ*. *الصورورة* هي هذا النوع من الإمكان الذي يتحقق لا أقول بحسب اللقاءات وإنما بحسب اللقيات (بحث وعثور وليس تلاقي مُصادف) التي يمكن نيلها في مشروع الانسان. وهذا يعني أن نُعيد البُعد الذاتي لهذا الخلق السرمدّي لنفسه الذي يمارسه الإنسان. ليس الانسان مفهوماً. ولا موضوع معرفة بحتاً. لا في الوقائع التي يُعاین، ولا في هذه التي يُنتج، وأنا أرى أن عَمَل جمال، أي تحسيس بالذاتية الانسانية هو وحده القادر على إعادة مدّ التاريخ الإنساني بُبعد الذاتية المفترض أنه فيه. وهذا ما عملت على الكشف عنه في الأطروحة عبر حالات عديدة مشخصة: نضالات، عمليات، عنف، ثورات، هجرات، اغتالات، الخ... خِذ النضال الفلسطيني: لو قدّمناه، كما يفعل الإعلام الغربي، كسلسلة من الوقائع، فما سيبقى فيه؟ وأين يكون الفلسطينيون في هذه الحالة؟ أين يكون الرجال الذين يحبّون ويكتبون وراء هذا كله؟ وكل هذه الجموع التي تنتظر في قلب اللا- منتظر بالذات؟ إن هذا ليس بالشيء المقبول، لا لهم وحدهم، وإنما لنا أيضاً. أن نقبل بالأشكال هذا كله سوى وقائع تاريخية «معقمة» فهو يعني القبول بتشويه ذواتنا. وبالمقابل، فإن إعادة صُخّ مجموع ما نعيشه بالقوة الذاتية للإنسان بما هو ذات خلاقة متجاوزة، باستمرار، لحياته اليومية، هذا هو ما أدعوه بعمل استطيعا العنف، وخصوصاً التسمية الشعرية^(*)، أي قدرة الشعر، عندما يقبض على واقعه، قدرته على أن يمنحها هذا الرنين الأساسي للذاتية، أي إمكان الانفتاح والتجاوز والعلو، الذي لا تمنحه أبداً النظرة الادراكية المحض والناشئة لنوع معيّن من التخطيطية الفكرية والمنهجية التي طالما شعرت الفلسفة الغربية بالاكتمال بها أكثر من اللزوم.

□ تميزت العقود الأخيرة بظهور حركات عنف متطورة، من الحركة الفدائية الفلسطينية، إلى ثورة الحجارة الفلسطينية أيضاً، مروراً بالفهود السود في أمريكا والألوية الحمراء في إيطاليا والتمردين اليابان والألمان الغربيين والأيرلنديين الشماليين. ما يقرب هذه الحركات بعضها من بعض، وما يمكنها من أن تتمايز داخل جمال العنف نفسه؟

□ أنا على اتفاق كامل مع المقاربة الطويلة التي يقيمها جينيه في «أسير عاشق» بين الحركة الفدائية

(*) المقصد قدرة الشعر على التسمية والقول النافذ، ولا علاقة لها بمفهوم سطحيّ للإسمائية يحل الشعر إلى مجرد «تسمية» للأشياء، مجرد وصفها لأحوالها (المُحاور).

الفلسطينية وحركة «الفهود السود» في الولايات المتحدة الأمريكية. هذه المقاربة تفرض نفسها. وهناك قرابة أكيدة أيضاً مع نضال الأيرلنديين من أجل الاستقلال. أما رينيه جيرار، فأننا أختلف معه بشدة، ولذا كتبت: «مغشبة العنف» وهي جزء من الأطروحة...

□ «مغشبة العنف»، هي، عندك، النماذج المختزلة والفقيرة التي يُحيل المجتمع والإعلام إليها حالات العنف ووجوهه، كما في نماذج الأعشاب وأوراق الأشجار التي يجمعها الصغار ويحتفظون بها في دفاترهم...

□ تماماً. أعود إلى رينيه جيرار، واختلافي معه، كامنٌ في كونه، أي جيرار، يحبس العنف أكثر مما يلزم داخل فكرة التضحية...

□ والعنف، عندك، فعل تأسيس أكثر مما هو فعل تقديم قرايين. وعلى الرغم من التسمية، فالفدائيون يفعلون أكثر بكثير من مجرد اقتداء فلسطين. هم إنما يجترحونها...

□ تماماً أيضاً. العنف مؤسس. وإنما لإنتاج الفظاظلة والبربرية لصق به الآخرون فكرة التضحية. يصدر العنف من طاقة الحياة، فعل الحياة، ما تنشره الحياة من طاقة لتحقيق بالرغم من كل من يقف ضدها ويناقضها. وإنَّ العنصر الأساسي الجامع بين حركات عنفية معاصرة كالفدائيين الفلسطينيين والفهود السود، هو اندراجها في بُعد خلاق. هناك شعر للفدائيين، أو شعرية، وكذلك للفهود. لهم موسيقى، وبالفعل فضلالهم غير قابل للفصل عن ولادة الجاز وما فرضوه على الجاز من لغة جديدة. لا أتذكر اسم أحد قادة الفهود الذي قال (وكان موسيقاراً أيضاً): «إنني أمسك بالتي السكسية (الساكسون) كما أمسك برشاشتي». لا تجد هنا الموسيقى في حجرته، وفي الشارع المناضل، وإنما الاثنين ملتحمين. عنصر أساسي جامع آخر يتمثل في «غياب» الأرض. الفهود أمريكيان رسمياً، ولكنهم كانوا يعانون حتى فترة قريبة من التمييز العنصري الذي كان رسمياً ثم صار اجتماعياً بالكاد مقنعاً. وأرضهم هي أفريقيا، وهم لم يعودوا أفارقة وأبدأ لن يصبحوا أمريكيان. الأمر نفسه أويكاد بالنسبة إلى الفلسطينيين: خارج أرضهم، ولا يلتائون بدورون حولها ويقتربون منها أكثر كل مرة. الطرفان مسكوتان، إذن، كلٌّ على شاكلته، بفكرة جوهريّة عن الأرض، لم تعد هي الأرض المحسوبة والتي تُقاس، وإنما الأرض الجوهريّة، أرض الأرض. وهم، كما ذكرت، يعيدون لنا هذا الارتباط بالأرض. هذا شيء أودّ تعميقه أكثر. فلقد انتهت إلى أننا، عندما نكون آتين من حضارة توسعية (هذا أضعف ما نقدر أن نقول عن حضارتنا الغربية)، أقامت «هويتها» على حساب أراضي الآخرين، فإننا نجد صعوبة في الحديث عن جمال الأرض. إنَّ غريباً ليعاني اليوم من صعوبة كبيرة في استحضار أصوله. لا يجرؤ أن يقول: «أحبّ أرضي»، لأن أرضه تركز في الغالب تحت وطأة ماضٍ ثقیل سحق فيه الآخرين وأرض الآخرين. لذا فنحن غالباً ما تكون لنا فكرة خيالية عما يمكن أن تكون عليه الأرض - الأم، أي يجب، من هذا المنطلق، محبة الأرض

ضمن نفي أرضنا نحن. هذا شيء على درجة من التعقيد، ولكن هذا ما نحن عليه. أعني عندما يكون المرء محروماً تماماً من محبة أرض جنوده. إذ كيف تخرج إلى عالم كلفت فيه جلدك أناساً كثيرين ثمناً غالياً؟ لهذا كله ترى إليّ وأنا لا أفتأ أرّدد (وليس في هذا الحوار وحده) أنه عندما تتوصل مجموعة من الرجال إلى أن تجترح لها أخيراً أرضاً، وتسكن الأرض، فإنها، بالمعنى الحرفي، تقوم بثورة في البلدان الأخرى. أي - وهنا أيضاً أنا بصدد التكرار - لو أن الغربيين سمعوا إلزام الأرض كما يطرحه اليهود السود أو الفلسطينيون، لأعادوا الارتباط هم أنفسهم بالأرض، وبهذا الإلزام الذي، بنبالته، يكتس التاريخ كلّ الذي لوّثوا باسمه أرضك أنت. لا شك أن الكثير من المثقفين الفرنسيين، بمن فيهم الأصقاء، واليساريون، سيحتجّون أو ييتسمون إذا ما سمعوني وأنا أقول أنّ ما دعاه بريمو ليفي بـ «الخزي من كونك إنساناً»، والذي يرفضونه هم، إنما يظل يمثل مع ذلك في نظري مرض الغرب، الكبير، يبساره ويمينه. هذا «الخزي من كوني إنساناً»، ينبغي القبض عليه بشكلة أخرى واستصالة، فأنا لا شعور بالخزي لديّ من كوني إنساناً، وأنا لم اخترعه، بل لقد فرضوه عليّ، وأنا أمقته. هوذا تاريخ لم أكن أنا حاضرة فيه، يريدوني القبول به كأفطع أنواع البئر والتشوّ. هاك مثلين. فأنا أرفض الاصطلاح ذاتياً بالإحساس بالإثم بإزاء محرقة اليهود. لم أكن ولدت يومذاك. ولست أريد الاقتران بتاريخ يخريني. فإذا كان ثمة يومذاك أناس لم تكن لهم القوة أو الشجاعة الكافية للحيلولة دون ذلك، فأنا لا أريد أن أكون وريثة هذا التاريخ. أي أنني أرفض التغطية باسم الوعي الآثم على جرائم ترتكب اليوم ولا علاقة لها بذلك التاريخ. إنني لا أفهم لماذا يكون على الشعب الفلسطيني أن يتحمل ما فعل الغرب. لا سبب قطعاً. من هذا أنحدر إلى فكرة «الخزي من كونك إنساناً»، وأقول أنني لا خزي لديّ من كوني إنساناً. هذا أمر جلّي، لن يتمكنوا من إقناعي بالقبول بهذه الفكرة. إنني، في الوقت نفسه الذي أناضل فيه ضدّ منع العرب من التزّه في مركز مدينة «ليل» لأنهم عرب، بل لأنني أخوض هذا النضال، أستطيع أن أشعر بشيء من التعلّق بفرنسيّتي، وباللغة الفرنسية. لن أسمح لأحد بمصادرة هذا مني، وإذا ما صادروه فلن يعود أمامي سوى الانتحار. كلا، لا أقبل بإحساس اليساريين بالإثم. وعلى ذكر الفرنسية، فيجب ألا ننسى أنّ رامبو وآرثود كتبّا بها، فلمّ الخجل من اللغة الفرنسية؟ إن أحد وجوه النضال اللازم خوضه إنما يتمثل في الحيلولة دون أن يلوّث البعض هذه اللغة، لغة رامبو وآرثود، ويجعل منها خزي الانسانية. وكما كتبت في «استطيقا العنف»، فالأمر لا يتعلق بتكريس آرثو أو رامبو، وإنما بالقيام، اليوم، حيثما نحن أحياء ونمارس الكتابة، بتمكين هذه اللغة التي كتبّا بها، من أن تواصل الرنين بالإنسانية.

أعتقد، عطفاً على ما تقولين عن الفرنسية، أنه، مثلما نقدر أن نلاحظ صيرورة عنف في لغة، فنحن قادرون على معاناة صيرورة عنصرية لهذه اللغة في فضاءات استخدام لها، أخرى. ماذا عن هذه الصيرورة في الفرنسية الحالية؟

□ هناك بالفعل صيرورة عنصرية للغة كما نقول، وهذا ما نلاحظه بوضوح في الفرنسية السائلة وفي بقية اللغات الغربية، وفي أزمة اللغة العشقية وخطاب حركات المرأة. أعتقد أن للمشكلة جذورها البعيدة في النشأ أو التحول العقلاني والمنهجاني، الذي عرفه الغرب. وهنا عملٌ ينتظر الشعر، على صعيد مادة اللغة نفسها بالذات.

□ عملٌ نقدر أن نُدرج فيه ما دعوناه، لديك، بـ «قْلانة الأسماء». طريقة في ضخ الفرنسية بمزيد من الحركية...

□ تماماً. وهنا نلتحق بالمعنى اليوناني الأصلي للشعر Paëin: وهو الصنع، الخلق، الاجترار. أي الفعل.

□ طالما استخدمت في تبويب شعرك، وفي البحث، مفردة اللوحة «toile» ، بدل القول «قصيدة» أو «فصل». يشير دلويز هنا إلى معنى اللوحة، الاعتيادي، وإلى معنى آخر انتشاري كما في نسيج العنكبوت الذي يُدعى في الفرنسية لوحة العنكبوت أو خامته...

□ بالفعل ليست اللوحة هنا هي اللوحة المعلقة على الجدار، أو ليست هذه وحدها، وإنما كذلك، وخصوصاً، اللوحة بمعنى نسيج العنكبوت، بما هو موصل للتوتر أو الاهتزاز ومتسَلِّم له. الأهمية التي كان هيراقليطس، فيلسوف الحركة والتحول، يُعدها للتوتر أو الذبذبة بمعنى الرنين الفعّال.

□ لدى مناقشة أطروحتي في «استطيقا العنف»، التي كتبتها كقصيدة طويلة، وفي لغة تجرّف حتى المفهوم في صيرورة شعرية معمّمة للنص، تساءل برنار تيسيدر عن الحاجة إلى كتابة قصيدة بعد أن نكون حقّقنا معاناة وجود العنف. كيف رددت؟

□ رَدَدْتُ بأن الإجابة كامنة في فعل القصيدة نفسه، فأنا لا أرى في القصيدة شيئاً يُخَبِّس في كتاب، ليست من قبيل النظرة، وإنما هي التزام عميق، توليد للصيرورة، عمل. وهذا هو أيضاً ما أدعوه بالمخاطرة كما ذكرت في بداية هذا الحوار.

□ ماذا عن سريان استطيقا العنف في المسرح المعاصر. هل يمكن القول أن بعض نماذج هذا المسرح قاربت بدرجة أو بأخرى حلم آرتو؟

□ في المسرح المسألة أكثر صعوبة. في جينيه وحده أرى مثلاً للكاتب، الذي يحقق، في «السود» خصوصاً، استجابة رائعة لفكرة آرتو عن مسرح القسوة، الذي هو مسرح للحياة، للفعل. هذا من حيث كتابة المسرح، أما الإخراج والأداء، فهنا تتعقد المسألة كثيراً. لأن المشكل الأساسي هو كيف يؤدي الكلام على الخشبة. كفعل من دون تحويله إلى استعراض؟ أي كيف يدخل المسرح في فعل التسمية الشعرية، أي يؤمّن عمل الكلام - الفعل وتقديمه على الخشبة.

□ لو عدنا إلى حقيقة أنك كتبت أطروحة في هيئة نشيد شعري متّصل يجتلب معه منطق «المحاكاة»

الفلسفة والخطابية التحليلية، وتساءلنا عن الدوافع الداخلية لصنيع كهذا؟

□ الذي حدث هو التالي: عندما وضعت «تركيبا» فلسفياً وحاولت أن أرى إلى أين يمكن أن يصل فلسفياً، وانتهيت إلى مسألة التسمية الشعرية، وجددتني أمام طريقين: فإما الانتهاء بالتأكيد على التسمية الشعرية كضرورية، أو محاولتها بادية بدء. وبالنهج الأخير أخذت. وجددتني بحاجة إلى اللغة الشعرية لأذهب أبعد. لو كنت واثقة من العثور على لغة مفهومية محض لتأمين هذه التسمية الشعرية، التي تقيم أيضاً في صلب الفلسفة، لكنت حاولتها. إنني لم أشأ البقاء في «الأطراف»، على محيط الدائرة من خطاب حول الشيء، بل أردت النفاذ إلى داخل هذا الخطاب، وهنا وجددتني مجبرة على استخدام اللغة التي استخدمت.

□ نجد في هذا البحث حضوراً لأسماء عديدة ساهمت في إضاءة حضور العنف في الأثر الفني، والحياة، أو شاركت هي نفسها في تحقيق صيرورة النص عنفاً. إلى جانب آرتو، هناك ساد، روسو، كلوسوفسكي، بلانشو، إلخ... كيف تحلّدين تأثير هؤلاء والشاكلات التي استثمرت أنت بها هذه النصوص؟

□ هناك، أولاً، مستويان للتأثير. فمن المؤكد أن قياسي بدراسة الفيزياء واطلاعي على رهنائتها الأساسية، مارس عليّ تأثيراً بالغ العمق. للفلسفة العربية - الإسلامية تأثير كبير في تفكيري لوجودي أيضاً. أما عن المؤلفين، فهذا سؤال ممتع. وأذكر أنّ دولوز طرح عليّ السؤال نفسه: «إلى جانب آرتو، أنت وريثة من؟». أنا وريثة جوانب معينة من فكر باتاي...

□ لكن إيروسية باتاي ليست، كما هو معروف، بالمجردة من عمل معين للإحساس بالإثم، ودراسته عن جنينه كانت، على أهميته كفيلسوف، أكثر من مخفية...

□ هذا صحيح. ولذا، فمن حيث التأثير بالفكر الروحاني، طالما أنتجه تفكيري إلى متصوفة، كالمسيحي المعلم إيكهارت مثلاً، فهؤلاء لا يعرفون الإثم. لا لدى إيكهارت، ولا لدى القديس أوغستان، ولا لدى المتصوفة العرب، الحلاج مثلاً، أو البسطامي أو النقري. لا شك أن كلمة التصوف غير مقبولة ببساطة في الغرب، خصوصاً إذا أردت جمعها بظاهرة العنف. لكن إذا ما نحن أخذنا العنف بمعنى استطيقاه التي حاولت صياغتها، أي كطاقة حيوية، فهما ولا شك متكافلان. وباتاي بالفعل لم «يعرف» التصوف، وعندما يطرح مسألة العنف فهو يسقط في فكرة التضحية، شأنه شأن رينيه جيرار.

□ على ذكر الفكر الروحاني، هل سيقبل آرتو مثلاً بما تحاولين إسباغه على عمله من روحانية؟
□ إذا ما نحن نظرنا إلى عمل آرتو في كليته، فسنجد فيه روحانية مؤكدة. مراراً يتحدث عن «البحث عن عصا القديس باتريك»، هذا القديس الأيرلندي الذي استوقفته مسيرته. وكما كتب ميكيل دوفرين، «هناك، لدى آرتو، أنطولوجيا «علم» كيان من حيث صيرورته في العالم الذي يخترقه هو، ومن حيث

العنف الذي يهزّه والذي به يهزّ العالم . في هذا كله هناك بحث عن الكينونة . وبعلامة ، وحتى اذا كان البعض أنكروا هذا أو استنكروه ، فإن هناك صلاتٍ وشيجة بين الأونطولوجيا والشعر ، أي بين الشعر وإحضر الكينونة (تمكينها من الحضور) . أي أننا لسنا بالقابلين للاختزال إلى مظهرات عقلانية ، أو إنشآت يومية صغيرة للواقعة التاريخية . وإذا لم يكن لدى كل فرد ، ولو بغموض ، وفي لحظات محدودة ، الإحساس لا بكونه السيد فلان أو السيدة فلانة ، فحسب ، وإنما بالارتباط بالإنسانية منذ أصلها حتى غايتها (إن كانت لها من غاية) ، فهو ، ببساطة ، لن يعمل . لن يحاول الخلق ، ولا الفهم . إن هناك قوة تتجاوزنا باستمرار ، هي كينونة الكائن ، الماثلة لتجاوز مستمر . وهناك شعراء أعربوا في آثارهم ، وبقوة ، عن الكينونة ، كينونة الكائن ، وكينونة الطبيعة ، والأسئلة الكبرى التي تشكل «الغذاء» والشعر يفتح على اللغز - وإن لم يكن ليحلّه . إن قوة صورة شعرية إنما تكمن في قدرتها على وضعي في حضرة اللغز . في حضرة هذا المخلوق الذي لا يكون مخلوقاً لمجرد أنه جاء إلى العالم ، بل يكون متجاوزاً ، باستمرار في حدوده ككائن أو مخلوق ، وهذا هو الشعر ، وهذه هي الأونطولوجيا .

□ نعود إلى فكر العنف . «ساد» ، على الأقل لا يسقط في فكرة التضحية التي تذكرين وتدينين . . .

□ إنه لا يسقط فيها . وأنا أفهم فلسفة المركز دوساد كافتراض جذريٍّ لهدم الأشياء في الحالة التي هي فيها . لقد حوّلت هذه الفلسفة إلى استيهام (يتحدّثون عن «السادية») ، ولكن الصور التي ينشئها في عمله ، المدعو إيروسياً ، هي لديه فرضيات هدم جذري للعلاقة بالإثم والاستبعاد التي يقيمها تراث تاريخيٍّ ودينيٍّ كامل . وهو يبلغ هنا بالطبع العنف ، وليس ، كما يقول الكثيرون ، الفظاظة . مسعاه هو كيفية التهيئة لوضع جذري تحت طائلة التساؤل لواقع معيّن . ما يُردّد غالباً بصدد عمله هو أنه ينتمي إلى مشاهد العنف التي يجترحها في عمله . والمسألة ليست في انتمائه إليها أم لا . إن ما يقوم به ، إذا أمكن الاستعانة بصورة عادية ، هو كما لو أنك تقترب من مائدة مهياة ومرتبّة وتسحب عنها السماط فيسقط كل شيء . لقد قام ساد بسحب الخيوط الحمراء المصنوعة منهابكة الواقع وأسقطها فتاتاً . هنا عنفه . ليس ساد عتيفاً في الصور المدعوة بصُور العنف . فليست خمس وعشرون صورة من مشهد «سادومي» أو «تقطيعي» هي التي تصنع العنف . لا يُصنّع العنف بالصور ، لأن الصور ليست هي الطاقة . إن الطاقة العنيفة تأتي ممّا يبثّه فيها من فرضية لتهديم الواقع وإحالتها إلى خراب . لذا تراه يذهب إلى الصياغات الأكثر مغالاة لتفتيت الواقع الإنساني كما هو مفروض علينا . وليس عديم الدلالة أو محض صدفة أن يكون ساد قد أمضى أغلب سنّ حياته في السجن . وعندما غادر السجن مع قيام الثورة فقد شارك في الأخيرة بجندرية جعلته يُعاد إلى هذا السجن الآخر الذي هو المصحّ العقلي . لقد وضعوه في «شارنتون» . لا أعتقد أن ثمة مكاناً أو مكاناً لدولة تحتل ساد . ثم إنه هو نفسه سيقوض : سيفولك أنه ما أن تتلمس واقعة وتصبح باتّة ونهائية ، حتى يلزم تهديمها .

□ ساهمت في النضال من أجل حقوق المهاجرين في فرنسا. كيف تعرّفين بهذا النضال، هل تعتقدن بأن خطاباً مضاداً للعنصرية قد وجد صياغته الفعلية؟

□ لقد بدأ النضال الحقيقي من أجل حقوق المهاجرين في ١٩٧٢، عندما خرج المهاجرون أنفسهم ليشتكاهم ويحتجوا ويصرخوا ويقولوا: نحن عبيد الأزمة الحديثة. لم تكن لديهم أوراق ثبوتية ولا حقوق. وبهذا الصراخ الذي تقوم به «الضحية» نفسها، اجتذبوا إلى نضالهم عدداً من المثقفين في أولهم جان جينيه، جيل دولوز وميشيل فوكو وجان - بيير فاي، الذين راحوا يؤكدون على أن قضية المهاجرين والدفاع عنها قضية جوهرية. هذا من حيث نضالهم كأفراد، كمفكرين منخرطين في التاريخ، ثم عرف النضال من أجل المهاجرين دفعة أخرى وصار يشكل حركة عندما نشأت قوى مناضلة في هذه البلاد، استمرت تعمل بنشاط حتى ٧٦ - ١٩٧٧. بعد هذا تراجعت الحركة، وهناك الآن تجمعات للدفاع، إدارياً، عن حقوق المهاجرين، وهي تقوم بنشاط محدود، لكنه غير كاف. وأنا أعتقد بهذا الصدد بأنه إذا كانت القوة النضالية للمهاجرين أنفسهم قد تراجعت من المشهد في السنوات الأخيرة، فلأنها وصلت إلى حدود طاقتها، وبذلت كل ما تستطيع بذله في أرض ليست بأرضها. وهذا التراجع له أثره المضعف على نشاط الجمعيات المذكورة أيضاً. لذا نرى وضعية المهاجرين اليوم على ما هي عليه، ومن أسف فإن من كانوا يقولون أنهم عبيد الأزمة الحديثة ما يزالون عبيد الأزمة الحديثة. ثم إن خطاباً قد انبثق، وهو مدعوم رسمياً: خطاب تمييزي عنصري تماماً. خطاب طرد وتهميش وما يقرب من تبرير للجريمة العنصرية. فالصغير توفيق، ابن ثماني سنوات، الذي قتله جاره الفرنسي في «لاكورنوف» (ضاحية باريسية)، كيف تم تبرير قتله؟ قيل أن الطقس كان حاراً جداً، وأن العرب كثيرون الضجة، في رمضان خصوصاً الحال، إن قتل إنسان لا يمكن قط تبريره بعوامل موضوعية، حرارة الشمس أو الضجة داخل عمارة سكنية، إلخ... خصوصاً عندما يتعلق الأمر بطفل عمره ثماني سنوات. لكن الأفظع أنه ما من جريمة عنصرية عوقب مرتكبها حتى الآن بالحبس. إنني لا أعتقد ولو للحظة واحدة بأن الحبس يمكن أن يشكل جواباً على الجريمة، لكن السؤال هو: لماذا يطبقون سياسة متحيزة ويكيلون بمكيالين؟ لماذا يحكمون على جريمة بالحبس مدى الحياة أحياناً، ولكن عندما تكون الجريمة قتل عربي، فإن العدالة تتوقف عن العمل؟ إنني أدين هنا سياسة الكيل بمكيالين. أفلا يعادل هذا التصرف القول أن حياة العربي لا تعادل حياة آخر؟ ثم خذ هذه الفكرة المروّجة الآن ثقافياً، والمدانة في نظري فلسفياً إلى أبعد الحدود، فكرة المعدّل أو عتبة الاحتمال الممكنة في ما يتعلق بوجود العرب في هذه البلاد. إذا كنا نريد تحديد عتبة احتمال للعرب، فهذا يعني أننا لا نعدّم بشراً، وإنما نعاملهم كنقص للأوكسجين أو غزو ميكروب أو حساسية ضدّ الطلع، إلخ... هذا كله يجد ذروته وامتداده في نشوء حركات تقول لك جهراً أن هؤلاء الناس، أي العرب، مزعمجون بالفعل، يلوثون الجو

ويشيعون انعدام الأمن. ثم نظرية الخلط المتعمد، كما في قضية «الحجاب»، إذ منعوا الفتيات من حمل لثام، بل شال، وصوروه حجاباً، وأوحوا للملأ أنك لا ترى حتى أعين هؤلاء الصبايا. تعرف الأصدقاء التي لقيها هذا كله، حيث يأتي كل واحد بتعقيباته وأحكامه، والحال أن هذا كله كان مُجَوِّلاً، أي مُعدَّاً ومنظماً مسبقاً تصميم. وإنني لأحیی هنا وزير التعليم الوطني، ليونيل جوسبان، لأنه لم يتراجع أمام الموجة وفرض احترام الآخر. المهم أننا نعيش في مناخ لا يمكن قبوله لأنه، في رأيي، يشوهني، وأنا التي أطلب بحق نيل باريس جميلة. أنظر إلى هذا النهار الربيعي حيث تسطع شمس ولا أبهى. إنك لا تستطيع التمادي في استحسان المنظر لأنك تقول: يا إلهي، إن إنساناً سيهان بعد قليل أو يُسَخِّق أو يُقَتِّل لأنه أجنبي، لأنه ليس فرنسياً.

□ ساهمت كذلك في حركة المثقفين الذين ذهبوا لمحاورة العمّال والفلاحين في مختلف المدن والقرى، في «لارزاك» بخاصة. ما هي على الصعيد الواقعي والفني، النتائج التي تمخضت عنها هذه الحركة؟

□ نعم، كانت هذه حركة رائعة امتدت من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٨، ولقد قمنا بالفعل بحركات لـ «الشعراء الحفاة»، على الطريقة الصينية - الماوية نوعاً ما، نقابل فلاحين وعمالاً في القرى، ونحدّثهم عن الشعر والعمل والمهاجرين والأوضاع، ونقرأ لهم نصوصاً. بعضهم شرع بالكتابة بنفسه، ولاحظنا انكساراً مؤكداً لهذه اللقاءات في الانفتاح الذي صاروا ينظرون به إلى مسألة المهاجرين. صاروا يفهمون الحضور الآخر الآتي من المغرب أو الجزائر، على نحو آخر. هنا لاحظنا حقاً قوة الشعر والعوالم التي يُحرّرها. ولولا هذه اللقاءات، ربّما لم يكن الكثير من هؤلاء القرويين سيحفظون بفرصة لا لمعرفة الشعر فقط، وإنّما لصياغة أفكارهم وتنميتها. لذا فانا أوّمن بعمق بإمكان تحرير أشياء عميقة في الإنسان من طريق العمل الثقافي.

□ ومجلة «Change» (وتغير)، التي شاركت في تحريرها إلى جانب جان - بيير فاي وآخرين، كيف تستعيدن هنا مغامرتها في استنطاق النص انطلاقاً من حركة الواقع المعيش وبالعكس إبداعاً وتنظيراً؟ □ أعتقد أن محاولة مجلة Change، كانت من أهم المحاولات الثقافية في الأعوام ١٩٧٠ - ١٩٨٠، أولاً، لأنها حاولت الإبانة عن علاقة وثقى بين ممارسة الكتابة وسؤال العالم، سؤال تغيير العالم والالتزام الثوري فيه. إن أي فاصل بين الاثنين لم يكن ممكناً، أي أنها طرحت السؤال نفسه الذي أطرحه في بحثي: أي عمل تحويلي يجب القيام به في اللغة بالتزامن مع النضال السياسي؟ وكيف يولد عالم آخر من تجديد ممارس على اللغة؟ وهذه أسئلة عالجه خصوصاً جان - بيير فاي Jean- Pierre Faye في نصوص جميلة، فهو في الألوان ذاته شاعر وفيلسوف للغة، وقد حملت أطروحته عنوان: «اللغة التوليتارية». يعالج فيها كيف أن اللغة لا تخدم في التواصل فحسب، وإنما تخلق روحاً وتؤسس أفكاراً.

وهو من أسس «Change» وترأس تحريرها. شيء هام أيضاً هو أن المجلة لم تكتف بالشعراء المعروفين، وإنما قدّمت شعراء شباناً مجهولين. نشرت المجلة مجموعتي «عيد راقد» وأنا في الثالثة والعشرين، وقامت بالشيء نفسه مع كثيرين منهم الشاعرة دانييل كولوير. وكانت من الجراة بحيث نشرت نصوص أوريكا ماينهوف وهي في السجن، وكذلك قصائد شاعر ألماني غربي أمضى في السجن عشر سنوات، إنه بيتر باوزال، الذي لقّبهُ فاي بـ «محامي الارهاب». كما نشر فاي في المجلة صفحات كثيرة من كتاب منى السعودي الذي حملته معي: «الأطفال الفلسطينيون يشهدون». إن الانخراط التاريخي ومسألة اللغة ما كانا يشكلان شيئين مفصولين بالنسبة لكتاب هذه المجلة، وهذا ما حاولوا إثباته في نصوصهم النظرية وقصائدهم. وفي اختفاء المجلة - التي كانت أعدادها تنفذ بسرعة - ما يدلّ على فعاليتها التي جعلت مصاعب كثيرة تتضافر ضدّها. إنها في رأيي المجلة الفرنسية الوحيدة التي اضطلعت بدرس ٦٨، ألا وهو: تجديد اللغة بالتساوق مع التجديد التاريخي. إنها المجلة أو المجموعة الوحيدة التي اضطلعت بهذا الرهان الكبير.

حاورها:

كاظم جهاد

الحوار

جاء لي ليلها رت؛

سوسيولوجيا القراءة

كان النقد الأدبي الفرنسي قد شغل العالم طيلة العشرين سنة الماضية من خلال ما يدعى بالنظرية البنوية: المقصود البنوية الشكلانية. وأعتقد بعضهم عندئذ أننا قد أمسكنا - أخيراً - بالمفتاح السحري الذي يفتح لنا خبايا العمل الأدبي - أي عمل أدبي كان - فنكشف عن هويته، وجوهره، وسر أسراه. لقد اكتشفنا الوصفة الطبية الجاهزة التي إذا ما امتلكنها جيداً استطعنا أن نشرح أي عمل أدبي كان، ونموضعه ضمن مكانته الخاصة اللائقة به، ونطلق الكلمة الأخيرة بصدده. ثم تبدد الوهم البنيوي - أو قل أسطورة البنوية - عن سراب أو شيء يشبه السراب. صحيح أننا قد أصبحنا نركز انتباهنا على التركيبة الداخلية للنص أكثر مما كان يفعل النقد التاريخي (البيوغرافي = السيرة الذاتية)، الذي ساد السوربون أيام غوستاف لانسون في بدايات هذا القرن. وصحيح أن مفاصله وعروقه اللغوية أصبحت تهتما، وكذلك نسيجه النصي أو النصائي الداخلي الذي يشكل شبكة متكاملة من العلاقات اللغوية والنحوية والمادية. ولكن ألم يكن النقد البلاغي الكلاسيكي يهتم بذلك أيضاً؟ ماذا فعل البلاغيون العرب في العصر الكلاسيكي من ابن جني إلى عبد القاهر الجرجاني؟ ماذا تعني نظرية النظم لهذا الأخير؟ ألا يمكن ترجمة النظم هنا بالبنوية أو بالإنشاء الداخلي واللغوي للنص الأدبي؟ وهل يتمايز كاتب عن كاتب آخر إلا بطريقة النظم: أي بطريقة تركيب الجمل، والتقديم والتأخير، وكل الكيمياء الداخلية التي تشكل، أخيراً، سر العمل الأدبي أو سحره الجذاب؟

II

في الواقع، إن صعود البنوية في ساحة النقد الأدبي قد تزامن مع صعود فلسفة حياتية جديدة: هي فلسفة المجتمع التكنوقراطي، العلموي، البارد، الاستهلاكي في أوروبا الغربية بدءاً من

الستينات. ولا يمكننا أن نفهم البنيوية إذا لم نموضعها ضمن هذا السياق العام لتطور المجتمعات الأوروبية وتحولاتها. وعلى الرغم من أن البنيوية تقطع النص عن كل ما يحيط به لكي تفهمه لذاته وبذاته، إلا أنه لا يمكننا أن نفهمها - كحركة وكأسلوب - إذا ما قطعناها عما أحاط بها من أحداث اجتماعية. فهذه القطيعة العلمية للنص عن كل ما يحيط به (من هموم المؤلف، أو حياته الاجتماعية أو الأفكار والفلسفات السائدة في عصره) تشكل حجر الزاوية في النقد البنوي الشكلي. وكثيراً ما افتخر البنيويون الفرنسيون بذلك، وسار على خطاهم للأسف بعض النقاد العرب، دون أن يعوا حجم المخاطرة المرتكبة من جراء هذا العمل الطائش والمتسرع. بالطبع ينبغي أن نقرأ النص أولاً. بالطبع ينبغي أن نحلله داخلياً أولاً لكي نكتشف سر اللعبة الفنية التي ينطوي عليها، والتي تشكل سحره الخالد. ولكن كل ذلك لا يشكل إلا مرحلة أولى من دراسة النص.

لهذا السبب ظهر الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي، ولهذا السبب ظهر الاتجاه النفسي في النقد الأدبي. ولذلك فإن هيمنة الاتجاه البنوي الشكلي لم تكن إلا لحظة عابرة من لحظات النقد الأدبي الحديث، لم تكن إلا رغاء وزيدا يطفو على السطح. . . . فما معنى تحييد مشكلة المعنى عندما نقرأ النص؟ ولمصلحة من يتم ذلك؟ أليس لمصلحة الفلسفة العدمية التي تريد أن تضرب كل معنى، فتساوى المعاني، وتنهار القيم؟.

هذه الفلسفة العدمية هي التي رافقت صعود البنيوية في الستينات، وهي التي رافقت صعود مجتمع الاستهلاك في حياة تيلوي أيضاً مستهلكة في كل لحظة. لتتفق على الأمور جيداً هنا: نحن لا نريد العودة إلى الوراء، أو مهاجمة فلسفة الحياة المادية، ولكن هناك فرقاً بين أن يكون الاستهلاك أشباعاً لحاجة مادية مشروعة وضرورية، وبين أن يصبح هدفاً بحد ذاته، وغاية لا غاية بعدها. هناك فرق بين أن يصبح حركة جهنمية لا تتوقف عند حد. أصبحت حياة الإنسان مفرغة من كل معنى ذاتي يخصه هو كشخص وكذات: من هنا جاء هجوم الفلسفة البنيوية على المعنى وعلى الذات والذاتية واعتبارها مهزلة من مهازل القرون المنقرضة.

هكذا نجد أن تفريغ المعنى من النص، أو تفريغ النص من المعنى، قد توازى مع حركة أخرى تجري على أرض الواقع وتفرغه هو الآخر أيضاً من المعنى. . . . ولا يهم بعد ذلك ادعاءات البنويين الذين يزعمون بأن لا علاقة لهم بالواقع الخارجي أو أنهم مغفلون على أنفسهم داخل النص، فالواقع انهم نتاج واقع خارجي محدد بدقة.

III

أعترف بأن هذه القضايا وكثير غيرها كانت تشغلني طيلة السنوات الماضية كما شغلت غيري من الدارسين والباحثين العرب. وما كان سهلاً استبصار الأمور بوضوح من خلال هذه الهجمة الكبرى

للحدثة الأوروبية علينا. فوقعنا جميعاً، بشكل أو بآخر، في نوع من التسرع في تقديم هذا المفكر أو ذاك، في التعريف بهذا الاتجاه النقدي - الفكري أو ذاك^(١). أقول ذلك على الرغم من إيجابيات هذا التقديم وضرورته، وعلى الرغم من أهمية التفاعل الثقافي وتقديم الاتجاهات الأوروبية في لغتنا، وإلى لغتنا. ولكن العودة النقدية على الذات ضرورية من وقت لآخر من أجل تصحيح المسار، أو حتى تغيير وجهته إذا لزم الأمر.

IV

ضمن هذا المنظور أحببت أن أتابع هنا ما كنت قد شرعت فيه طيلة السنوات الماضية من تقديم بعض الاتجاهات النقدية والفكرية الأوروبية. فبعد المقابلات التي أتيح لي أن أجريها مع جيرار جنيت، وتوفوروف، وجان كوهين، وغيرهم من رواد النقد الفرنسي، شعرت بأن شيئاً ما لا يزال ينقص هذه «البانوراما»، أو الصورة المتكاملة عن اتجاهات النقد الحديث^(٢). أقصد بذلك أنني لم ألتق بأي ممثل للتيار السوسولوجي (الاجتماعي) في النقد الأدبي. وقد حانت الفرصة مؤخراً، وكان هذا اللقاء مع جاك لينهارت (Jacques LEENHARDT) الذي يعتبر أحد أهم ممثليه في فرنسا حالياً، إن لم يكن أهمهم. فهو ليس فقط وريث لوسيان غولدمان، وإنما هو أيضاً يطمح إلى تأسيس مذهب جديد في النقد يدعو به سوسولوجيا القراءة (Sociologie de la lecture). وسوف أحاول في المرحلة القادمة أن ألتقي بأحد ممثلي تيار آخر منافس للتيار السوسولوجي: هو تيار النقد النفسي. وقد حاولت من خلال اللقاء بجاك لينهارت أن أطرح أسئلة على كلا التيارين لكي أعرف رأيه بالتيار المعارض، وكان هذا الحديث المتشعب القضايا والمهموم...

الحوار

- لنبتدىء بطرح الأسئلة: أعتقد أنك كنت صديقاً لوسيان غولدمان^(٣)...
- نعم. كنت مساعده طيلة سنوات عديدة. ثم ورثته هنا في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية.
- لقد عرف غولدمان لحظة مجد وشهرة في السبعينات، ثم تراجعت أهميته بعدئذ في مجال النقد الأدبي... نحن نعلم أنه اشتهر بمذهبه «البنوية النشؤنية أو التاريخية» (Le Structuralisme génétique) تمييزاً لها عن البنوية الأخرى، اللاتاريخية. وهي مزيج من الماركسية (خصوصاً لوكاتشر) ومن علم النفس (على طريقة العالم السويسري جان بياجيه). أنت أحد كبار المطلعين على هذا المذهب النقدي. وإذن سؤالي هو التالي: ما هي أهم مزايا هذه البنوية التاريخية، قبل أن نتحدث عن

سليتها؟

□ هذا سؤال معقد جداً. ويمكن أن نحاول الرد عليه على عدة أصعدة أو مستويات. يمكننا أولاً أن نتحدث عن المزايا النظرية للبنوية التاريخية ثم نقارنها بالمنهج المجاورة، أو المحيطة (كالبنوية الشكلانية، أو منهجية التحليل النفسي، الخ...) ثم نرى فيما بعد كيف يمكن تطويرها. أحب أن أقول أولاً إن هذه المنهجية قد ظهرت في لحظة حاول فيها غولدمان الجمع في نظرية واحدة بين شيئين اثنين. الشيء الأول هو تحليل النصوص نفسها، مع الاهتمام بالشكل (وهذا ما لم يهتم به غولدمان كثيراً، ولكنه لم يكن ضده، وقد صرح بذلك أكثر من مرة). ولكن عدم تركيزه على هذه الناحية لا يعني أنه يوجد تناقض نظري بينها وبين العلوم الشكلانية كعلم السرد مثلاً أو علم المعاني البنوية. وأما الشيء الثاني فهو اهتمام الناقد بالمشاكل الكبرى لتطور الفكر فيما يخص الصعيد الاجتماعي، أو صعيد الأنظمة الفلسفية الكبرى التي تشكل حركات الفكر هذه. واذن فميزة البنوية التاريخية الأساسية تكمن في الجمع بين كلا الهئتين: الهمم الشكلي للتحليل الداخلي للنص، والهمم التاريخي والاجتماعي الذي ينضج به النص حتماً، أو يحيط بالنص. ذلك أنه ينبغي ألا ننسى أن للأشكال الأدبية تجسيدات تاريخية وسوسولوجية. بمعنى أن لها تسلسلاً تاريخياً بطيئاً، ولها رسوخ في الفئات الاجتماعية التي تخلع عليها شكلها.

بالطبع فقد وجد غولدمان نفسه في بداية الستينات يدخل في حالة صراع اجباري مع البنوية الشكلانية التي كانت في طور الصعود آنذاك على الساحة الفرنسية وربما الدولية. وبما أنها كانت في طور الصعود، فقد اضطرت، لكي تفرض منطقها، إلى النصّ على أطروحات راديكالية تهدف إلى قطع الانتاج الأدبي عن كل الاشكاليات الاجتماعية والتاريخية، بل وعن كل إشكالية تخص المعنى! لقد توصلت في بعض الأحيان إلى حد مخيف من التطرف. وأحب أن أذكرك أن بعضهم قد أخذ يتراجع عن ذلك الطيش الآن. انظر ما حصل لتودوروف مثلاً. لقد قام بازترداد معاكس تماماً، وكأنه يريد أن يقدم توبته. وفي رأيي أنه لم يكن بحاجة إلى الوقوع في التطرف المعاكس. فالمسألة ليست في الارتداد، وليست في القول: لقد أخطأت كلياً في اتباع المنهج الشكلاني البحث أثناء دراسة العمل الأدبي، والآن أريد أن أعجروه كلياً لكي أهتم بالمسائل العملية (البراغماتية) والتاريخية للنص. المسألة تطرح على الشكل التالي: ان العمل الأدبي، أو السيرة الأدبية لها عدة جوانب. وينبغي دراسة هذه الجوانب المختلفة في آن معاً، أو على الأقل الربط بينها. ويبدولي أن ما كان خصباً ومثمراً في موقف غولدمان هو هذه الارادة في الجمع بين مختلف الجوانب الخاصة بالسيرة الأدبية (أو العملية الأدبية). وبهذا الصدد ليس لي أي تحفظ على غولدمان. على العكس فأنا أندرج ضمن الخط نفسه. والعمل الذي قمت به عن آلان روب غرييه قبل خمسة عشر عاماً، أستطيع أن أوقعه الآن دون أي تراجع. وذلك

لأنه كان يتميز بالاهتمام - أكثر مما كان يفعل غولدمان - بالجوانب النصية والأسلوبية للعمل المنقود. فقد أوليت أهمية أكثر للجوانب اللغوية للأدب من جهة، ثم من جهة أخرى (وهذا ما كان يهمله غولدمان تماماً) أدرجت خصوصية النص ليس فقط داخل التاريخ الفلسفي أو تاريخ الأيديولوجيات، أو ما كان يدعو برؤيا محددة للعالم، وإنما داخل تاريخ الأنواع الأدبية، أو تاريخ الأشكال الأدبية. فأننا اعتقد فيما يخصني، أن هنالك ديبالكتيكاً مزدوجاً في النص الأدبي: فهناك أولاً ديبالكتيك داخلي على الأدب حيث تتمرأى موضوعات معينة كالإيديولوجيا والنظام الفلسفي والأدب الموجود بحسب لغة سارتر. فسارتر كان يميز بين الأدب الجاهز أو الكائن والأدب الذي ينتظر أن يكون. هكذا كان يعبر في كتابه «أبله العائلة» المكرس لفلوير. اعتقد أن هذا البعد الداخلي على الحقل الأدبي ينبغي أن يحظى باهتمامنا. ولكنه لا يمنع من الاهتمام بالتحليل التاريخي والاجتماعي بشكل موسع لأنه يحيط بالنص من الخارج (كرؤى العالم، والاهتمامات الأيديولوجية بشكل عام).

هذا هو جوابي الأول فيما يخص موقعي من البنيوية التاريخية. وبالتالي فأننا اعتقد أنها لا تزال راهنة وحاضرة، لأنها مرنة ومتعددة الجوانب والاتجاهات. أقول ذلك حتى لو كان غولدمان قد نسي اليوم من قبل منظري الأدب. بالإضافة إلى كل ذلك أريد أن أضيف نقطة أخرى تمثل إسهامي الخاص الذي قدمته إلى سوسيولوجيا الأدب (أو علم اجتماع الأدب). يتمثل موقعي في تصور هذا المنهج ليس فقط كدراسة لشروط إنتاج النص الأدبي وصنعه (وهذا ما فعلته في قراءتي السياسية لرواية روب غرييه، وما فعله غولدمان في كتابه المعروف الإله الخفي). وإنما أنا أهتم بدراسة جوانب السريان الاجتماعي للنص. وهذا ما أعالجه تحت اسم سوسيولوجيا القراءة.

□ تقصد نظرية استقبال (أو كيفية استقبال) العمل الأدبي من قبل القراء على طريقة هانس ياكوب

الألماني؟

□ لا. أنا لا أستخدم مصطلحات مدرسة ياكوب، أو مدرسة كونستانس، أو المدرسة الألمانية ضمن مقياس أن المسائل مختلفة. فنظرية الاستقبال التي بلورها هي نظرية تشكّل القارئ المثالي انطلاقاً من النص. بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية والبلاغية للنص يمكن أن تفرض قارئاً معيناً أو ضمناً: أي قارئاً يقع على أفق الانتظار. إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخي للانتظار. بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص، ولكنهم لا يذهبون أبداً للبحث عنها من جهة هذا القارئ المحسوس بالذات. فهم - أي جماعة مدرسة كونستانس بألمانيا - لا يقومون بتحريات ميدانية لمعرفة كيف يفكر القارئ، وماذا ينتظر من العمل الأدبي.

أما أنا فقد انخرطت منذ حوالي العشرين سنة في بحوث ميدانية حول القراءة⁽⁴⁾. وهدفت من

ورائها إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبي للتحويل والتغيير نتيجة ممارسات القراءة. وبالطبع لكي أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغي عليّ القيام بتحريرات معقدة. فالتحري الأول الذي قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحرياً مقارناً شمل فرنسا وهنغاريا. وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان النص نفسه، وبشكل مختلف. ومؤخراً قمنا بدراسة ميدانية أيضاً شملت ثلاثة بلدان هي: ألمانيا، إسبانيا، فرنسا، لكي نعرف كيف يقرأ القراء الكتاب نفسه.

أي كتاب؟

□ كتاب «الدفتر الكبير» (وهو رواية لأغوثا كريستوف، كاتبة معاصرة من أصل هنغاري تعيش في سويسرا). وقد حاولنا في هذا التحري الميداني أن نبين كيف أن جمهور كل بلد من هذه البلدان الثلاثة يطور نظاماً خاصاً من الفهم والتقييم مختلف عن الآخرين. (والواقع أنه يوجد داخل كل جمهور عدة أنواع من الجماهير المصنفة، ولكن لا يهم). لذلك أعود إلى السؤال النظري العام وأقول: إذا ما أردنا أن نفهم ماذا يعني الأدب كسيورة انتاجية وقراءة حية في مجتمع ما، فانه ينبغي علينا أن نطور منظورا سوسيولوجيا يشمل مجمل مراحل هذه السيورة. (أقصد عدم النظر إليه فقط من خلال منتجه أو مبدعه كما حصل حتى الآن، وإنما من وجهة نظر مستهلكيه، أي القراء أيضاً). وما نفعله الآن من تحريات عن القراءة ليس متناقضاً مع ما كان يفعله غولدمان أو مع ما كنت أفعله أنا سابقاً في أول حياتي النقدية، وإنما هو تكملة لهذه الجوانب المختلفة لعملية النقد الأدبي.

□ هذا يقودني إلى طرح سؤال آخر. نحن نعرف أن الرواية الجديدة قد بلغت أوجها في الخمسينات والستينات حيث حصل نوع من الاحتقار للرواية الكلاسيكية ذات الحكاية. وأما اليوم فنلاحظ تراجعاً للرواية الجديدة، وعودة للشكل الكلاسيكي للرواية (الشكل البلازمي الذي طالما هاجمه روب غريه في الستينات). إذن، لقد غير الجمهور الفرنسي ذوقه مرتين خلال عشرين سنة...

□ اسمح لي أولاً أن أضع كلمة «جمهور» بين قوسين، أو بالجمع، لأن هناك عدة أنواع من الجمهور، هناك عدة أنواع من الطلب، من الأذواق حتى في البلد الواحد نفسه. السؤال الذي تطرحه يخص ما يلي: هل هناك من تحول في هذا الطلب؟ هل غير الجمهور حاجياته وأصبح يبحث عن حاجيات أخرى في الأدب؟ من المشروع أن نجيب بالإيجاب إذا ما نظرنا إلى الطريقة التي يتحدث بها النقد الفرنسي الحالي عن الأدب (النقد الصحفي مثلاً). فهو يربط بحق بين ازدهار الرواية الجديدة وصعود النقد البيوي والشكلاني في الستينات. والآن نلاحظ تراجعاً لكلا الطرفين. ولكنني لست متأكداً من أن الجمهور الفرنسي العام كان يطلب رواية دون حكاية في الستينات. بمعنى لا أعتقد أن الرواية الجديدة قد توصلت في يوم ما إلى مرحلة الشعبية. كانت مرتبطة بتيار فكري ونقدي شكلاني كما ذكرت. وربما كان الجمهور الكبير قد حافظ على الأذواق نفسها كما في السابق (لنقل الذوق البلازمي

للرواية). ولكن بالمقابل وجد جمهور مدعو بالمستثير أو الطليعي اهتم بهذه الجوانب الأكثر صعوبة وثقافية للأدب. وهذه الطبقة من القراء والنقاد الاختصاصيين تميل الآن - وهنا وجه الصحة في سؤالك - إلى تغيير ذوقها ورغباتها وما تنتظره من الأدب. هذا صحيح. واذن فالظاهرة تخص بشكل أساسي النقاد ومحيطهم. فهم يميلون الآن للاعتماد عن تيار التجريب الذي ساد الستينات، ويرجعون إلى أشكال أكثر تقليدية للرواية والأدب. وحتى روب غريب نفسه قد أخذ يبتعد عن حاله سابقاً ويكتب «سيرة ذاتية». صحيح أنها سيرة ذاتية ذات خصوصية، وأقل تقليدية، ولكن... وحتى فيليب سولرز، شيخ الطليعيين والتجريبيين، أصبح الآن شيخ المحافظين! (تراجع ايدولوجي كامل).

□ هل تعتقد أن هذه الحركة «التراجعية» مرتبطة بالاتجاه الحالي للمجتمع الفرنسي نحو المحافظة والعودة إلى القيم الكلاسيكية: قيم العائلة والزواج والتراث الأخلاقي والمسيحية؟

□ من الصعب إقامة علاقة مباشرة وسريعة بين كلتا الظاهرتين. يمكننا أن نلاحظ فقط نوعاً من التوافق الزمني بين العودة إلى التاريخ؛ إلى رطوبة الذات والذاتية، ثم بين تراجع الحركات الاجتماعية ذات الأيديولوجيات أو الطوباويات الكبرى. ولكن ينبغي أن نعرف من هم الذين تمسّهم هذه الحركة بالفعل. هل تمس الجميع أو معظم الناس كما توحى لنا بذلك قراءة الصحف؟ أم هل تعكس تحولات ايدولوجية لدى الانتلجنسيا فقط؟ لا أعرف. كل ما أعرفه هو الاتفاق معك على أن هناك تصادفاً زمنياً بين كلتا الظاهرتين. وأستطيع أن ألاحظ أن التحولات الحالية للمجتمع الفرنسي تحصل طبقاً لنماذج أقل طوباوية من السابق. لقد أصبح المجتمع أكثر براغماتية وأقل حلماً. وربما كان ذلك عائداً إلى أن المجتمع الفرنسي قد أخذ يتحرر من الأيديولوجيا. لقد انتهى عصر الأيديولوجيات اليسارية الكبرى. □ هل من علاقة لذلك بانهيار الشيوعية في البلدان الشرقية؟ وهل ستأثر الماركسية - كفكر - بكل

هذه الأحداث؟

□ بالطبع. هذا شيء حاصل منذ الآن. لقد أصبحت المرجعية الماركسية هامشية تماماً في فرنسا، وأحياناً منعدمة. بالطبع ماركس يظل مفكراً كبيراً على الرغم من تكذيب الواقع لنظريته، أو لقسم كبير منها. في الخمسينات كانت المرجعية الفكرية الماركسية تهيمن بشكل شبه كامل. ولكن منذ الستينات حصل مازق وللواقعية الاشتراكية، في مجال النقد الأدبي، هذا دون أن نتحدث عن المازق السياسية المرتبطة بالسالينية وتاريخ هنغاريا، الخ... وقد عدت الأسبوع الماضي من هنغاريا، والشيء المدهش، بل والمقلق أيضاً، هو أنك لا تستطيع أن تتحدث الآن في هنغاريا عن جورج لوكاتش، بل ولا حتى أن تذكر اسمه! على الرغم من أنه من أصل هنغاري، ناهيك عن التحدث عن الماركسية. هذا يبين لك إلى أي مدى يشعرون هناك بالقرع من ماضيهم السابق. وهذه ظاهرة مثيرة جداً، ولكنها مقلقة قليلاً أيضاً. فلوكاتش يظل مهماً حتى ولو اختلفنا معه. وأنا أعرف هناك أناساً مختصين يرغبون

في التحدث بهدوء وموضوعية عن هذه المسائل. ولكن هذا في الحالة الراهنة للأمور شيء مستحيل. فالمحركة التاريخية قوية جداً وكاسحة. وربما استطعنا التحدث عن ذلك بعد عدة سنوات. لقد فقدت الماركسية كل راهنية في اللحظة الحالية. أنا لا أقول بأن لوكاتش فقد كل أهمية. بالطبع لم أكن مناصراً للكثير من طروحاته. ولكن له اهتمامات وطريقة معينة لمساءلة النص الأدبي، ويمكنها أن تساعدنا حتى الآن على الدراسة. أنا لم أكن في حياتي متطرفاً. وبالتالي فلا أحب أن أرمي مؤلفين مهمين. يمكننا أن نجابه ونقارعه حتى لو رميناه في النهاية. وحتى في فرنسا فالماركسية لا تهمل اليوم أحداً. وربما عدنا إليها بعد عدة سنوات. وستكون عودة بطريقة أخرى حتماً.

□ لي سؤال حول مصطلح هام لدى غولدمان هو «المؤلف الجماعي» بمعنى أن الكاتب لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن طبقته الاجتماعية بأسرها. . .

□ لا أعتقد أن غولدمان قد استخدم مصطلح المؤلف الجماعي بالمعنى الحرفي للكلمة. بالمقابل الشيء الذي يقوله هو أنه لا يمكن للكاتب أن يقدم شكلاً متماسكاً لرؤيا العالم على قاعدة فردية. فشكل رؤيا العالم ليس انتاجاً فردياً، وإنما جماعياً. أقصد ممارسة اجتماعية خاصة بفئة ما أو بطبقة اجتماعية ما. والسؤال المطروح الآن: كيف نفهم هذا المصطلح المركزي لدى غولدمان «رؤيا للعالم»؟ فهي بصفاتها شكلاً تقدم منظورا شاملاً عن الواقع، وعن العلاقات بين الأفراد وشكل المجتمع، وعن طبيعة الألوهة، الخ. . . كيف تنتقل من هذا المستوى السوسيولوجي (أي الجماعي) إلى ممارسة الفرد الذي يظل فرداً بصفته مؤلفاً. فهو عندما يكتب العمل الأدبي يكتبه لوحده، وليست الجماعة التي ينتمي إليها هي التي تكتبه. هذا ينبغي أن يكون واضحاً. غولدمان لم يقل العكس، ولا أنا. ولكن هنا يترسخ ديكتيك بين المؤلف الفرد والذاتي وبين شروط انتاج العمل الأدبي القادر على توليد رؤيا للعالم (أي رؤيا متماسكة للأشياء والعالم من خلال العمل). هنا يوجد بالفعل بُعد جماعي ينفذ إلى العمل عبر شكله وصياغته. والآن السؤال المطروح هو التالي: كيف يحصل هذا المرور أو الانتقال؟ ان المسألة شائكة ومعقدة جداً لأنها تتطلب تحليلاً نفسياً. (ولهذا السبب يرجع غولدمان إلى جان بياجيه، أحد كبار اختصاصيي علم النفس. فبياجيه يخدم غولدمان من حيث مساعدته على فهم كيف نستدير في ممارساتنا الفردية مقولات من الممارسة الجماعية، مقولات للتفكير والممارسة والانخراط) فنحن - كأفراد - نستدير من الممارسة الثقافية والاجتماعية لفئة ما سواء بشكل واع أو غير واع. بالطبع فإن الكاتب يعبر عن شيء شخصي خاص به عندما يكتب. والدليل على ذلك أن الآخرين الذين يعيشون الظروف نفسها، والوسط والمحيط الاجتماعي، ويرهون المقولات والأفكار نفسها، لا يكتبون مثله. فأحدهم سيكون أكثر عبقرية من الآخرين. والكاتب المبدع يقدم هنا عملاً له طابع خاص مختلف تماماً على الرغم من أنه ينتمي إلى البيئة نفسها. كيف يحصل ذلك؟ اذن ينبغي أن نكون

واضح هنا: لا يوجد مؤلف جماعي للعمل الأدبي كما يتوهم بعضهم أو كما توهم في فترة من الفترات. المؤلف فردي ولكنه على علاقة مع أنماط من الفكر سائدة لدى فئات اجتماعية معينة أو طبقات معينة. وإذا ما اتخذت هذه الأنماط شكلاً متماسكاً تشكل عندئذ ما يدعوه غولدمان برؤيا للعالم: أي تصوراً متماسكاً للطرق المختلفة لتصور هذه المصطلحات الثلاثة الكبرى التي يعتمد عليها غولدمان في تحديده لرؤيا العالم: الله، الإنسان، العالم.

□ وهنا يحصل التفاوت بين الكتاب الكبار والكتاب الصغار. فالأولون هم وحدهم القادرون على خلق أكبر قدر ممكن من التماسك على أعمالهم، وتوليد رؤيا حقيقية للعالم. . . .
□ بالطبع. وهذا ما يدعوه غولدمان بالكاتب العبقري أو الكبير الذي يستطيع السيطرة على عمله بطريقة مذهلة.

□ ولكن يمكن للكاتب الكبير أن يخون أفكاره الخاصة وقناعاته الحميمة عندما يكتب. فببذلك مثلاً كان محافظاً في أفكاره السياسية والشخصية، لكن أعماله كانت تنضج «بالبلور التقدمية» كما لو على الرغم منه. . . .

□ بالطبع. أنت تشير هنا إلى تحليل لوكاتش المعروف لببذلك. فهو يبين وجود نوع من التناقض، أو عدم التماسك بين الآراء السياسية التي كان يعلنها في حياته العملية، وما يمكن أن نعتبره رسالة أعماله. بالطبع هذه إعادة تركيب، فنحن نستخرج على مسؤوليتنا رسالة أعماله بعد أن نقرأها. وربما استخرج غيرنا شيئاً غير ذلك. مهما يكن من أمر فنحن نقول: في الحقيقة أن لببذلك ينتقد البورجوازية. أنا لا أعرف فيما إذا كان يركز همه على نقد البورجوازية. كل ما أعرفه هو أنه يبين لنا مثلاً في رواية «الفلاحين» كيف أن الرأسمال البورجوازي، الذي أخذ يسيطر على الأرض في فرنسا، هو منطق يدمر في الواقع طبقة الفلاحين، دون أن يقدم لهم الضمانات التي كان يقدمها لهم النظام الاقطاعي السابق. واذن فالمشكلة في رأيي لا تكمن في معرفة فيما إذا كان لببذلك يقع في تناقض بين أعماله وآرائه. ولكن الشيء المهم هو أن لببذلك يقدم لنا قراءة متبصرة جداً وذكية جداً لوضع النظام الاقتصادي والسياسي الفرنسي السائد آنذاك. انه يقدم رؤيا دقيقة جداً، ويمكن أن تبدو تقدمية بالنسبة لشخص مثل لوكاتش، لأن لوكاتش كان يقول بينه وبين نفسه: لببذلك ينتقد البورجوازية، واذن فهو متقدم على زمانه. انه يشبه تقريباً ماركس، أكبر منتقد للبورجوازية والرأسمالية. ولكنني أستطيع أن أرى الأمور بشكل مختلف عما رآها لوكاتش. فيمكننا أن نقول بأن لببذلك يرى البورجوازية بشكل واضح ليس لأنه تقدمي. وإنما على العكس لأنه يفكر من خلال العصبية القديمة، أي العصبية الاقطاعية للنظام القديم، هذه العصبية التي جاءت البورجوازية للقضاء عليها. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن توكفيل الذي انتقد المجتمع الأمريكي الليبرالي من خلال قيم خارجية عليه. ونحن نرى فيه مفكراً طليعياً سبق نقاد البورجوازية الذين جاؤوا

فيما بعد. هذا مع العلم ان توكفيل كان ارسطراطياً كبيراً، ينظر إلى البورجوازية من وجهة نظر ارسطراطية. الشيء المهم هنا هو ان بلزاك وتوكفيل يتموضعان في نقطة خارجية على البورجوازية. بولانها يتموضعان في نقطة خارجها فانهما يريانها بشكل جيد جداً. فلو أنهما كانا منغمسين داخلها لما رآياها بمثل هذا الوضوح. ان وجهة النظر الخارجية هي التي تزودهما بهذه النظرة السوسولوجية والنقدية. وفي تلك الفترة ما كان سهلاً تبني مثل هذه النظرة تجاه الطبقة الاجتماعية الصاعدة في كل أنحاء أوروبا. فالذين يتبنونها اما انهم كانوا يتمنون إلى طبقة العمال أو البروليتاريا (إذا ما افترضنا أنه كانت للبروليتاريا وجهة نظر آنذاك، وهذا ما لا أؤيده شخصياً لأنها كانت لا تزال جنينية في طور التشكل)، وإما أنها وجهة نظر الطبقة القديمة السائدة التي هي الآن في طور الانهيار (وهذا هو الرأي المرجح بل والمؤكد بالنسبة لبلزاك وتوكفيل). ولكن في الوقت الذي راحت تموت فيه الطبقة الارستقراطية الفرنسية شيئاً فشيئاً كان ممثلوها لا يزالون يستطيعون أن يروا بوضوح ما الذي يحصل في المجتمع، وكيف أن البورجوازيين كانوا في طور تغيير العالم، وتغيير اللعبة السائدة في المجتمع، وأكل من هو أضعف منهم (وخصوصاً الفلاحين). أنا شخصياً لا أستخدام مفهوم «التقدمي» و «الرجعي» في مثل هذه المسائل، ولكني أتحدث عن الظروف التي يمكن من خلالها تشكيل نظرة أعمق وأكثر سوسولوجية للأمر. هذا كل ما في الأمر، لا أكثر ولا أقل.

□ عندي أسئلة أخرى أكثر عمومية عن الاتجاهات الأخرى. ما رأيك مثلاً بخصوص النقد الأدبي المرتكز على نظرية التحليل النفسي؟ هل يعاني من أزمة كما حصل للنقد المرتكز على الماركسية؟ ثم بما رأيك بأعمال شارل مورون^(٢٥)؟

□ في الواقع أن التوجه الذي اتخذ مورون لم يجد له متابعاً ولا وريثاً للأسف. بالمقابل نجد في الفترة التي تلت ذلك (أي في الستينات والسبعينات) ان التحليل النفسي كان متأثراً بلاكان ونظرياته. وهذا التيار لم يعط شيئاً يذكر في مجال النقد الأدبي. أنا قاس جداً تجاه التحليل النفسي وما أعطاه أو لم يعطه. أنا اعتقد أنه لم يف بواجبه الذي كنا نتوقعه منه طيلة العشرين سنة الماضية. وأشعر أحياناً بأن التحليل النفسي قد اكتفى باجترار الأفكار نفسها. وهو اليوم - بصفته علماً، لا وسيلة للمعالجة - سقط في وضع بال، ولم يعد الناس يهتمون به كما في السابق. وهذا عائد بالطبع إلى ردود الفعل ضد المدرسة اللاكانية أو بالأحرى الصرعة اللاكانية التي هيمنت في السبعينات. بعدئذ مات لاكان وتبعثرت جماعته. اعتقد أن لاكان استخدم الغموض والابهام عن قصد. ولا أحب أن أتحدث عنه كثيراً. فأمره لا يهمني إذا شئت.

□ مهما يكن من أمر فإن موضوعنا ليس لاكان، وإنما هو علاقة العمل الأدبي بالآليات النفسية العميقة لمبدعه. ألا تعتقد بهذا الصدد أن كبار الخلاقيين كانوا عصابيين مثلاً؟

□ هذا شيء مؤكد. ولكن المشكلة عندما نتحدث عن النقد الأدبي هي كيف نربط بين هذه المستويات. المشكلة تكمن في معرفة فيما إذا كان ما يقوله التحليل النفسي عن النفس البشرية العميقة يقدم لنا طريقاً للتوصل إلى فهم هذه الأعمال الأدبية التي تهمن. أنا أقول: بما أن الأعمال الأدبية تهمن أن ذلك ضمن مقياس أن لها بعض العمومية أو الكونية إذا شئت. وإلا لما اخترقت التاريخ والعصور ووصلت إلينا وخطبتنا. ضمن هذا المقياس تهمن وتفند إلينا، وليس لأن لها بعض الفريدة الشخصية. وبالتالي فإن ما هو شخصي جداً في العمل الأدبي (أي ما هو مرتبط بالعقدة الشخصية للمبدع) ليس هو الشيء الذي يهمن في الدرجة الأولى. هذا لا يعني أبداً أننا ننكر وجود علاقة بين الخلق الأدبي والعصاب الفردي. أعتقد أنه يمكننا أن نقدم تشخيصاً عيادياً (أو طبياً) لعمل أدبي ما. ولكن هل هذا التشخيص يشمل من العمل الجزء الذي يصل عادة إلى أكبر عدد من الناس؟ هنا لي بعض الشكوك. كنت في مرحلة سابقة قد اشتغلت مع المحللين النفسانيين، ودافعت عن الأطروحة التي تقول بأن على علم النفس وعلم الاجتماع أن يسيرا جنباً إلى جنب من أجل تحليل الظواهر البشرية. ينبغي أن يتعارفا من أجل تبيان كيف أن الكاتب الكبير هو ذلك الذي تتوصل لهوساته وعقده الشخصية إلى الاندماج الناجح في بنية جماعية. وإذا فقد أيدت وجود نوع من التوافق بين البنى النفسية، الشخصية، الحميمة، الذاتية من جهة، وبين الإشكاليات الاجتماعية الأكثر عمومية. أما اليوم فلم أعد أوصل العمل نفسه، ليس لأنني أعتقد أنه خاطيء، ولكن لأنني انتظرت طويلاً من التحليل النفسي أن يفتح هو أيضاً على إشكاليات أخرى أقل ضيقاً من مسألة العصاب الفردي. كنت أنتظر أن يصبح التحليل النفسي قادراً على موضوعة خطابه وعصاب مرضاه ضمن إطار اجتماعي وتاريخي أكثر اتساعاً. ولكنه للأسف لم يفعل.

□ هل تستطيع أن تقدم لنا بعض الأمثلة على أدبيات التحليل النفسي الناجحة والمطبقة على الأدب؟

□ من الصعب الجواب. هناك دائماً أشياء ممتعة ومهمة في أعمال شارل بودوان^(١)، وماري بونابرت، البخ... وهي أولى الأعمال التحليلية والتوضيحية جداً لتطبيق علم النفس على الأدب. وفيما بعد جاءت أعمال شارل مورون التي ذكرناها. وقد بدت لي دائماً أنها هي الأغنى والأكثر إقناعاً. ثم جاء بعد مورون اندريه غرين، وهو صديق شخصي لي. ولكن أعماله أكثر محدودة. هذا ما أتذكره. ولكن أعود إلى اعتراضي السابق وأقول: ما دام التحليل النفسي يرفض اعتبار الكائن الانساني الذي يحلله ويعالجه ليس فقط كائناً عائلياً، وإنما أيضاً كائناً اجتماعياً، فإنه سيظل ينقصه الجهاز النظري الذي يتيح له أن يرى في الأدب ظاهرة اجتماعية بقدر ما هو ظاهرة فردية.

□ الشيء الممتع لدى مورون هو أنه لا يحلل الكاتب أو الشاعر وإنما يحلل أعماله ونصوصه. وهو

عندئذ يركز على المجازات الهوسية التي تسيطر على أعمال شاعر ما (كبودلير أو رامبو أو مالارميه . . .). ومن خلال هذه المجازات الهوسية يكتشف ما يدعوه بالأسطورة الشخصية المسيطرة على كاتب ما. □ ان مفهوم «الأسطورة الشخصية» ممتع جداً لأنه تناقضي. فهو أسطوري وهو شخصي في آن معا. ونحن نعرف أن الأسطورة ليست أبداً شخصية وانما جماعية. وأنا أعتقد أن مكانة الأسطورة الشخصية لدى مورون تشبه كثيراً مكانة رؤيا العالم لدى غولدمان. فهي تشكل الجزء الجماعي من الخيال الفردي، أو المتخيل الفردي. وأعتقد أنه إذا ما أردنا أن نوسع منظور التحليل النفسي قلنا بأنه يوجد لدى كل فرد ملتقى بين أشياء يبلورها لحسابه الشخصي، بناء على وضع معين، وبين عناصر لا شخصية يستعيرها من الخارج لأنها متشكلة خارجه. وفي رأيي أن الناقد الذي تقدم أكثر من غيره في هذا المجال ما هو إلا الفيلسوف جان بول سارتر في كتابه الضخم «أبله العائلة»، حيث يحلل فلوير. ويدعو سارتر منهجه بالتحليل النفسي الوجودي. وقد حاول في هذا الكتاب أن يهتم بالمكانة المزدوجة لتبلور الشخصية الفردية، ولوجود محيط خارجي متشكل يفرض نفسه بقساوة على الشخصية الفردية (خصوصاً على المبدع الذي يتميز عادة بحساسية شديدة). ولهذا السبب تحدث سارتر عن الشخصية المزدوجة لفلوير. فهناك أولاً غوستاف (أي الاسم الأول الدال على الطفل والشخص، وعلاقته بالأم والأب والمشاكل النفسية). وهناك ثانياً فلوير (أي الاسم الثاني الخاص بالكاتب والشخصية العامة، واحتكاكه بالعالم والواقع الخارجي). فسارتر جمع بين كلتا الناحيتين: تاريخ غوستاف والانتاج الأدبي لفلوير. وكذلك الأمر فيما يخص العلاقة بين الأسطورة والذات الفردية، أو بين الكاتب ورؤياه للعالم، أو بين ما هو شخصي وخصوصي فينا، وبين ما هو جماعي. ومن خلال هذه الكيمياء، من خلال هذا الحوار المتفاعل والديالكتيكي تتولد شرارة الأدب.

حلو،ه، وقدم للمحاورة، وترجمها:

هاشم صالح

١٩٩٠/٤/٢٧

إشارات:

(١) هذا النقد الذاتي، أو العودة النقدية على الذات لا تعني أبداً التنكر للأعمال الماضية - أو الأعمال الأولى. وانما تعني فقط أن هناك مرحلتين في التعامل مع الغرب: مرحلة الانبهار الأولى والوقوع تحت رمية قوته وتفوقه. ثم المرحلة الواقعية الثانية حيث يدعوا حقيقته كنتيجة لتطور تاريخي محدد، وليس كمعجزة هبطت من السماء، أو كتفوق أزلي وعنصري على الآخرين. وللتوصل إلى هذه المرحلة الثانية في فهم الغرب ينبغي المرور بالمرحلة الأولى، وينبغي إضفاء ستوات عديدة ليس فقط في جامعاته وإنما أيضا في معمعة حياته اليومية. . . . عندئذ يمكن أن يراه العربي على حقيقته، بكل سلبياته وإيجابياته. ان تقديم اتجاهات النقد الحديث وميشل فوكو وديدا وديلوز وغيرهم ضروري وفيد، ولكنه لا يكفي إطلافا لفهم حقيقة الغرب. ينبغي الاهتمام بتيارات أخرى وأسماء أخرى أيضا، كما ينبغي العودة إلى الوراء كثيرا لمعرفة حقيقة الغرب ومنشئه. (العلاقة مع الغرب تشبه العلاقة مع الحب، فمرحلة الانبهار تسبق عادة المرحلة

الواقعية واكتشاف التناقض والخيالات. (٤)

(٢) اعتقد أن تقديم مختلف اتجاهات النقد الأدبي الحديث إلى اللغة العربية مهم بشرط أن نستطيع ربط كل ذلك بترائنا الفكري الكلاسيكي لمعرفة أوجه التشابه والقطعية. بعدد نستطيع عن طريق المقارنة والمقارنة أن نتوصل إلى تشكيل نقد جديد يستحق صفة الثورية والجدالة في آن معا. لكن هذا عمل ضخم يتطلب فرق عديدة من الباحثين لانهجته.

(٣) ولد لويس غولدمان في رومانيا عام ١٩١٤ ومات عام ١٩٧٠، في باريس. وقد جاء إلى فرنسا لاجئا بعد أن درس في رومانيا وفيينا، وزيوريخ، وحصل على معرفة واسعة بالفلسفة الألمانية وكتب لوكاتش. وكانت منهجته في البداية تدعى «موسولوجيا ديالكتيكية للأدب». ولكن بعد ظهور البيسوية وصعودها انصاع للزي الرائج ودعاهما «بالتيوية التاريخية». والهم الأساسي الذي كان يشغله هو معرفة ربط العلاقات التي تربط بين العمل الأدبي وبين الوسط الاجتماعي والاقتصادي الذي أحاط بولادته. وقد أراد تجاوز فكرة «الانعكاس» الشهيرة للواقعية الاشتراكية، هذه الفكرة التي تقول بأن العمل الأدبي ما هو إلا انعكاس مباشر للواقع المعاشي. وأراد أن يقدم نظرية نقدية مستوحاة من الماركسية، ومع ذلك تتمتع بالمصداقية بعد أن فقدت الواقعية الاشتراكية كل مصداقية.

(٤) بالطبع يستطيع النقاد الغربيون بعد أن استنفوا مناهج دراسة الأعمال الأدبية من جهة مبدعها أو انتاجها، أن ينتقلوا إلى المرحلة التالية فيدرسونها من جهة متلقيها. . . هذا ترف بالنسبة للنقاد العربي الذي لا يزال يتخبط في متاهات المرحلة الأولى. ثم من يستطيع أن يقوم بالتحريات الميدانية في أوساط القراء العرب لمعرفة في أي وسط ينتشر شعر محمود درويش أكثر من غيره، أو شعر أدونيس، أو شعر زكي قبياتي، أو البياتي، أو السياب، أو سعدي يوسف، الخ. ؟ ربما اكتشفنا عندئذ أشياء لم تكن في الحسبان. وعلى أي حال فإن التحريات الميدانية لا تزال شبه ممنوعة في بلداننا العربية خصوصا فيما يتعلق بالدراسات الاجتماعية، وذلك لأسباب معقدة لا داعي للخوض فيها هنا.

(٥) شارل مورون ناقد فرنسي (١٨٩٩ - ١٩٦٦). له مكاثة خاصة في مجال النقد الذي يستلهم نظرية التحليل النفسي الفرويدي. ويعتبر الأكثر جدية والأكثر وصانة وفائدة للدراسات الشعرية والأدبية. ومنهجته تدعى بمنهجية «النقد النفسي» (Psycho-Critique)، وهي تشمل أربع مراحل متتالية: أولا: يحدد الناقد المجموعات الشعرية الكاملة لشاعر ما ويتبناها فوق بعضها البعض من البداية وحتى النهاية لكي يكتشف شبكة المجازات والأشكال الأسطورية والهوسية والحالات الدرامية المتكررة المسيطرة عليها. بمعنى أنه يتبع دراسة هذه المجازات الأساسية (بعضهم يقول الصور) عند المجموعة الأولى حيث تكون البلور الأولى وحتى آخر مجموعة لمعرفة ما طرأ عليها من تحولات أثناء الطريق والعمر الطويل. وثانيا: بعد أن يفرز الناقد هذه المجازات الأساسية والهوسية يقوم بتحليلها من أجل اكتشاف «الأسطورة الشخصية» بصفتها بنية تشمل خلاصة العمل، أو عصارة كل المجازات في النهاية. وثالثا: يستخدم منهجية التحليل النفسي من أجل تفسير هذه الأسطورة بصفتها تجليا لعقدة نفسية أو هلوسة غير واعية لدى الشاعر. ورابعا: التحقق من صحة النتائج الحاصلة من طريق مقارنة بسيرة الذاتية الحقيقية للشاعر. هكذا نجد أن مورون يقوم بمسار معاكس للمسار الذي كان يتبعه المحللون الأوائل كماري بونابرت مثلا. فهذه الأخيرة كانت تنظر إلى السيرة الذاتية للشاعر قبل أن تنظر إلى أعماله. . . واعتقد أنه لو طبقت منهجية مورون على شعرنا العربي (الحديث أو القديم) لأعطت نتائج مشجعة. ولكن من الذي يستطيع تطبيقها بل من الذي يستطيع فهمها، والتفسير عليها أولا قبل نقلها وتطبيقها؟ يلزم على الباحث في البداية أن يكون مطلعا إطلاعاً واسعاً على التحليل النفسي، وعلى أساليب الأدباء الأدبية قبل أن يتطوع لهذه المهمة. ويقول مورون بأن دراسة شاعر واحد نفسه تتطلب سنوات عديدة من العمل. وإذن فالمسألة ليست بسيطة.

(٦) بعد أعمال فرويد، الأستاذ المؤسس للتحليل النفسي في مجال الأدب والفن وغيرهما، تجمي أعمال تلميذته المباشرة الأسترالية الفرنسية ماري بونابرت. وقد اشتهرت بدراستها الضخمة عن الشاعر الأمريكي اندراغ آلان بر. وأصبحت الاختيار لأنه كان مليا بالعقد والأوجاع النفسية، وبالتالي قابلا للتفسير النفسي بسهولة. وقد نشرت دراستها لأول مرة عام ١٩٣٣ وركزت معها على دراسة سيرته الذاتية ووقائع حياته المفاجعة من أجل تفسير أعماله. (مسار معاكس تماما لمسار شارل مورون). أما شارل بونابرت فقد نشر عام ١٩٤٣ كتاباً بعنوان: التحليل النفسي لفريكتور هيتو.

ري بور تاج

بلاد مُلثمة

دافيد غروسمان

لمناسبة إنهاء الانتفاضة الفلسطينية الباسلة سنتها الثانية، وتدشينها الثالثة، زار الكاتب العبري دافيد غروسمان مخيم عسكر ومدينة نابلس في الضفة الفلسطينية المحتلة. وفي أعقاب تلك الزيارة كتب غروسمان ملحفاً خاصاً حول المناسبة انضردت بنشره صحيفة «يديعوت أحرونوت»، في إطار ملحقتها الخاص الذي أصدرته حول المناسبة نفسها، في عدد الثامن من كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٩.

وقد جاء ملحق غروسمان هذا بعد سنتين ونصف السنة من نشر كتابه المعروف حول المناطق المحتلة، الذي صدر تحت عنوان «الزمن الأصفر»، وقامت مجلة «الكرمل» بنشر ترجمة كاملة له. وهنا، أيضاً، ترجمة كاملة لنص غروسمان الذي يحمل عنوان «بلاد ملثمة»، على أن يُقرأ بعض فقراته بتحفظ كبير، لأنه يقول «نصف» الحقيقة أحياناً.

(١)

حين يرفع الطبيب البطانية عن رجل نضال عارضة الطفولية، أرى هناك، بين قطع الجبس واللفافات، طلوع الشعرات الأولى لرجل المستقبل. في لحظة يخطر ببالي تفكير حول هذه الكلمة، «انتفاضة». هذا التعبير الغريب، غير الدارج بالعبرية، الذي اختير لوصف الهبة الفلسطينية: انتفاضة من الغبار والتراب، طبعاً. ولكن، ربما بغير قصد، تصف هذه الكلمة جوهر العملية وفحواها الأساس. انتفاضة - تعني النفض أو الانتفاض. الانتقال من الوضع الطفولي أو الولودي، غير الناضج، إلى النضج والتبلور.

إنه في الثانية عشرة من عمره. ممتنع ذو عينين كبيرتين. أطلقوا عليه النار بينما كان سائراً في أحد شوارع قريته عرابة، المجاورة لجنين. يقول إنه لم ير الجيش، قط. اخترقت رجله رصاصة من الصنف

الذي يتفجر في داخل الجسم. منذ اسبوعين وهو على سرير العلاج هنا، في مستشفى «الاتحاد» في نابلس. أصدقاء من القرية يأتون لعيادته. يجلبون له الهدايا والحلوى. في القرية وبين أصدقائه يعتبر نضال مقاتلاً ويطلّ - هكذا يقول بصعوبة ثم يغفو للحظة. يفتح عينيه ثانية. مشوب بالغموض. «وهل أنت أيضاً تعتبر نفسك بطلاً أم أن الإصابة لم تكن إلا سوء طالع؟» أسأله. يحدق بي بياس: «هذه إرادة الله، أن أكون أنا المصاب. ليت الله يخفف عني»، يقول، ويغفو، ثم يصحو مكابراً: «أكثر ما أتوق إلى دراجتي الهوائية. في القرية كنت أنتقل كل الوقت على دراجتي». انتظر حتى يغفو مرة أخرى لكي أسأل الطبيب ما إذا كان الفتى سيقدّر على ركوب دراجته الهوائية في المستقبل، بعد.

سنتان للانتفاضة. في سيارة الأجرة التي تنطلق من باب العامود في القدس الشرقية يجلس الركاب متلوين على أنفسهم، كل في حاله، كل في همومه ومشاكله. يدفعون الأجرة للسائق بالعملة الاسرائيلية، كمن يتعامل مع كذبة متفق عليها. موشي شاريت وموشي مونتيوري ينتقلان بين الأيدي (الإشارة إلى أوراق نقدية اسرائيلية عليها صور شاريت ومونتيوري - المترجم). عبر الاذاعة يشجع راديو دمشق «الإخوة في الأرض المحتلة» ويحث لهم ساعة «أغان لفلسطين». يتشاور الركاب حول أفضل الطرق للسفر من أجل التخلص من واحد، على الأقل، من الحواجز العديدة التي أقامها الجيش في الطرق. وحين يصف لهم المذيع الدمشقي نضالهم البطولي ينقلون نظراتهم بين بعضهم البعض. ربما بسبب وجودي بينهم، أيضاً؟ - مبدئين تعبيراً عديم المعنى تقريباً لمن جعلوه، رغمًا عنه، رمزاً. فيما بعد، وعندما يسترسل المذيع في بياناته المنمقة الطنانة، ترتسم هنا وهناك على الوجوه ملامح احتقار تجاهه. للفلسطينيين حساب طويل مع الدول العربية. كراهية عميقة وحادة لاذعة تجاه أولئك الذين تاجروا في مصيرهم واستغلّوهم لاذكاء لهيب النزاع. «نحن»، قال لي شاب في مخيم عسكر، «كنا فتيل تكريس النزاع الاسرائيلي - العربي: مرة تشعلنا اسرائيل ومرة تشعلنا الدول العربية». وفي الوسط كانوا هم يخمّلون. بعد ذلك اندلعت الانتفاضة.

سنتان. وماذا تغير؟

أولاً - وقبل كل شيء - الألوان. الصفة الغريبة رمادية شبيهة وزاهلة متشعبة. ليس بسبب الزمهرير المكثّر وكاسر القلب فحسب. بنظرة سطحية تبدو الأرض كأنها انتهت من نفسها. كأنما سُفك دمه. هذا المنظر يبدو لاذعاً أضعافاً في أريحا: أريحا المدللة، مدينة الاصطياف الممدّدة حول ساحاتها، تبدو، هذه الأيام، مهجورة وشاحبة كامدة. شوارع طويلة وفارغة ملأى بآبواب الحوانيت المغلقة، وثمة أشخاص معدودون يسرعون الخطى. ساحة السوق خالية.

للمشاهد من الخارج تبدو الضفة الغربية، هذه الأيام، مثل الجانب الآخر للسجادة. ولكن، ينبغي المرور عبر هذا الشحوب المضلل، إلى ما وراء النقاب الرمادي، وعندئذ ينكشف الأمر كما هو على حقيقته، النسيج الجديد، الحي والقوي الألوان: الانبعاث.

في غرفة جانبية في أحد المنازل في مخيم عسكر للاجئين، اجتمع ستة شبان من قادة المخيم. معظمهم يتحدثون بالعبرية. جميعهم خرجوا دورات التوعية الوطنية التي تقام برعاية دولة اسرائيل في السجون ومعسكرات الاعتقال. الرتبة فيما بينهم تتحدد - في ما تتحدد به - بعدد السنوات التي قضاها الشخص في السجن. اتفق على أن يسموا أنفسهم بأسماء شخصية مستعارة وعلى أن لا تكشف تفاصيل دالة عنهم. سوية معي جلس بسام عيد، صحفي من سكان مخيم شعفاط، النشيط في منظمة «بتسيلم» (مركز المعلومات الاسرائيلي لحقوق الانسان في المناطق المحتلة).

عبارات الترحيب والمجاملة قصيرة ومختصرة. أقصر من المعتاد. كأنما تضائل لديهم الصبر على المجاملات وزخرف الكلام. الوقت يضغط. خارج الغرفة تسمع أصوات الأولاد الذين يلعبون هناك، في الوحل. عرفات أسماهم «جنرالات المستقبل». محدثوني يستذكرون كيف كانوا هم أيضاً مثل هؤلاء الأولاد، قبل زمن قصير جداً.

«هؤلاء الأولاد»، يقول نبيل، «لم يعرفوا ولو يوماً واحداً من الحرية».

«ولكنك أنت أيضاً لم تشعر بأنك حر تماماً تحت حكم حسين». يطرق هنية. صحيح، حقاً.

«وأبوك أيضاً لم يكن متحرراً تحت حكم البريطانيين».

«صحيح. وجددي أيضاً تحت حكم الأتراك. هل ترى؟»، يضحك: «إنني أتوق إلى أمر لم

أعرف عليه ولم أعرفه. هذا يأتي بالولادة. وهذا ما لم تفهموه أنتم».

«هل نتكلم؟»

«ابدأ!»

(ب)

في زيارتي الأخيرة إلى الضفة أدركت أنني أتحدث هناك - صدقة أم لا - مع شبان، فقط. حين كتبت «الزمن الأصفر» كانت هناك لحظات قليلة جداً بقيت فيها وحيداً مع أشخاص شبان. دائماً تقريباً كان في الغرفة، أحياناً كخلفية فقط، كشارة اعتدال، شخص بالغ أو مسن، حذر ومُصالح، يخفف اندفاع الشباب والتهاب مشاعرهم. أما في هذه الأيام فالآية معكوسة: الشبان هم المقرونون.

الشبان يقررون كل شيء: من يتحدث مع الغريب، ومتى تفتح الحوانيت، متى تنظم مسيرة أو مظاهرة ضد الجنود، أي شكل يأخذ النضال في القرية، من يعيش ومن يموت. لست أعرف من هو

القائد الأعلى لهذه الانتفاضة وكم عمره. لكن يبدو الآن أنه لم يعد بحاجة إلى املاء التعليمات والأوامر المفصلة لإدارة أشكال النضال: جنده الشبان يعرفون الآن ملامحة رأيهم لرأيه. يؤيدون، حتى النهاية، كل نبضة شبابية مجبولة بالمثالية، والتصميم، والتجدد، والاندفاع، والقساوة، والشعور بالوحدة. مثلما أن حرب الأيام الستة كانت بمثابة مرسوم تدشين ويلوغ من الرشد لجيل اسرائيلي كامل، هكذا الحال مع الفلسطينيين الشبان الذين يجتازون الآن سوية مرسوم التدشين الانتفاضي. الكبار والمسنون - حتى عندما يتماثلون مع النضال والأهداف - يدون، أحياناً، كأنهم مجندين رغماً عنهم: حين يمر مرافقي الشبان الملتحمون، أسياداً، في أزقة المخيم يهب الكبار من كلا الجانبين يحيونهم بامتثال: مهابة واحترام نعم. لكن، أيضاً، تخوف بسيط، بيولوجي، أمام إرادة الجيل الجديد وأنا أشعر، بالذات، أن لدى الكبار والمسنين شكوكاً وتساؤلات تجاه «الفلسطيني الجديد»، تجاه الانقلاب النفساني الذي طرأ في طبيعة الفلسطيني بعد مئة عام من الخنوع.

□

«أكثر من ١٥٠ شخصاً ممن اشتبهتم بتعاونهم مع اسرائيل قد قتلتم في الأشهر الأخيرة. إنكم تتحدثون عن الديمقراطية التي تبغون سيادتها في الدولة الفلسطينية. فكيف تتفق الديمقراطية مع قتل كهذا؟». نبيل: «الجميع في اسرائيل، بمن فيهم ذوو الآراء المتناقضة والمتطرفة، غيثولا أو يوسي، أو حتى كهانا، يؤيدون، في نهاية المطاف، الدولة الصهيونية. أما عندنا فالخائن يُقتل. أولئك الذين يضرون بمجرد نضالنا من أجل دولتنا المستقلة. إنها حرب على البقاء بيننا وبينهم. ألئن وجدت غصناً واحداً مريضاً في شجرتك، ألا تقطعه؟».

صلاح: «عندكم، فعنونا خانكم، ألم تعاقبوه؟»

- «لم نقتله».

- «وقبل أن تكون لكم دولة، ألم يقتلوا الخونة؟»

- «نعم قتلوا. لكنهم لا يفاخرون بذلك. بالعكس. وحتى لو قتلوا فلم يمثلوا بالجثث بعد ذلك.

لم يقطعوا الرؤوس. عندنا لم يكن إلا حادث قتل سياسي خلال سني الدولة الأربعين».

صلاح: «ذاك هو قانونكم. ولنا قانون آخر».

«هذه هي القضية بالضبط»، أقول: «فهذا ما نخافه. قانونكم الآخر. العنف. لبنان ثانية».

نبيل: «اسمع: حين تصبح لنا دولة ستكون القوانين والتقييدات التي سنفرضها على أنفسنا صارمة جداً. فاستقلالنا سيكون أقسى وأشد حملاً علينا من الانتفاضة. سنفرض على أنفسنا ألف قانون وتقييد. الاستقلال هو مسؤولية كبرى».

خالد: «حين يسود وضع طبيعي بين الشعبين، الاسرائيلي والفلسطيني، يجب أن تكون القاعدة

عدم انهيار السلام كله بسبب حادث ما ضدكم . هاك مثلاً ما حدث في رأس برقة : شرطي مصري - شرطي ! ممثل السلطة ! - أطلق النار وقتل اسراييليين أبرياء . فهل سقط السلام بين اسراييل ومصر جراء ذلك ؟ عليكم فقط أن تبدأوا الاعتياد على التفكير بأن سلاماً كهذا ممكن أيضاً بينكم وبيننا ، عندما تقوم دولتنا .



ربما كان هذا هو الأمر الأساس الذي تغير : «عندما» حلت مكان «إذا» . إنهم واثقون بذلك ، ويعتقون أنفسهم به حتى إزالة الشك . إنهم الآن ينظرون بأمل إلى ما وراء كثف الجندي . حتى لو لم يكن ثمة سبب ملموس للأمل ، وحتى لو أن الرأي العام العالمي توقف عن الانشغال بانتفاضتهم لصالح التحولات في الكتلة الشرقية - فإنهم يعيشون ألك «عندما» يفعلون ذلك بالتصميم والاقتناع نفسهما اللذين نموا بواسطتهما من قبل وهم الانتقام من اسراييل والعودة إلى بيوتهم .

لكنهم لا يكتفون فقط بالأمل البراق : في هاتين السنتين أقامت قيادة الانتفاضة أساساً واسعاً ومتيناً للحياة المستقلة بانفصال عنا : في الضفة الغربية وقطاع غزة أقيمت أجهزة وأنظمة مستقلة في مجالات الطب والزراعة والتعليم والشرطة . اليوم ، تتوفر بدائل محلية لجزء كبير من المنتجات الاسراييلية . عائلات عديدة عادت إلى نظام الانتاج الذاتي . والفلسطينيون يأكلون ، اليوم ، فقط من الزيتون الذي ينتجونه محلياً وليس من ذلك المستورد من اسراييل (وهم يؤكدون هذه الحقيقة بافتخار) . وإذا كانت قبل بضع سنوات بعض أراض مهملة ومهجورة لأن أصحابها فضلوا العمل بالأجرة داخل حدود اسراييل ، فإن الحركة الآن قد انقلبت ليعود الناس إلى العمل في قرابهم وأراضيهم . في العديد من البيوت تجد اليوم أقفاصاً وحظائر توفر الاستهلاك الذاتي من البيض واللحوم .

ومع انهيار جهاز الشرطة أخذ الشبان على عراقتهم ، في عدد كبير من القرى ، هذه المهمة ، وأصبحوا العنوان والحكم في مراقبة السير وتسوية النزاعات ، بين الجيران ، وحتى بين الأزواج ، فضلاً عن الاضطلاع بمهام الحراسة وغيرها .

«الشبيبة» عرضت على الأطباء الذين عملوا في المستشفيات الحكومية أجوراً أعلى ، وقصروا لاقتناء معدات وتجهيزات لقاء استقالتهم من عملهم ، وانتقلهم إلى العمل «أطباء مهمات» في تقديم العلاج لجرحى الانتفاضة . المدارس في المناطق كانت مغلقة معظم فترة الانتفاضة ، لكن القيادة استأجرت شققاً ، وجمعت مدرسين ومدرسات وحاضنات للجيل الصغير ، وبفعل الضرورة وضعت ، أيضاً ، برامج تدريس مستقلة .

في قرية بيت أسمر ، في الطريق إلى الخليل - قرية قدمت عدداً كبيراً من الضحايا ، القتلى والجرحى ، في زمن الانتفاضة - حدثني أحد القادة الشبان المحليين قبل شهر وقال : «ليس عندنا اليوم

أي تبذير، لا في الأموال ولا في الوقت. ذات مرة كنت تأتي إلى هنا فترى أننا نقضي النهار كله جالسين في المقهى، أو في زوايا الشوارع. هكذا كنا نضيع جهدنا ونهيم في احباطنا. أما اليوم فكل لحظة مخصصة للنضال. إحضار الخبز إلى البيت رغم الوضع الاقتصادي. التخلص، أكثر فأكثر، من الارتباط بإسرائيل. تربية الأولاد وتعليمهم. تطوير وتحسين أنفسنا استعداداً للأيام القادمة.

صمت يخيم علينا وبيننا. أحلق النظر في الرجال الشبان الجالسين بصحبتني، في وجوههم التي عبت وانقبضت فجأة أمامي. في لحظات كهذه أفكر: لا أمل. نحن وهم نتكلم بلغات مختلفة تماماً. لن نلتقي، أبداً.

ولكن، ثمة أمر واحد أود قوله لأنفسنا، لبيتنا في الداخل: ليس لإسرائيل وللاحتلال، بالطبع، قسط في بلورة التقاليد وطبائع السلوك في المجتمع العربي. إنه، وفق مفاهيمنا، مجتمع عنيف، أكثر سرعة في سفك الدم. يكفي أن ننظر إلى ما يحدث في لبنان، أن نتذكر الحرب الإيرانية - العراقية وكيف ذبح الأسد معارضيه. ولكن، عند نفورنا من الظواهر الحاصلة اليوم في المناطق علينا أن نتذكر أمراً إضافياً آخر: لنا نحن، أيضاً، قسط ما في بلورة نمط حياة هؤلاء الشبان الفلسطينيين وتقاليدهم: نحن الذين خلقنا لهم، خلال السنوات الاثنتين والعشرين الأخيرة، واقعاً عنفاً ومشوهاً من أساسه: لمصلحة الاحتلال، شجعنا الوشاية المتبادلة بينهم، الكذب، الخيانة، العنف الداخلي، ونمينا في داخلهم الغرائز الأكثر انحطاطاً. فخر للاحتلال!

من الصعب تقدير عمق توغلنا في مسامات حياتهم. بممارسات عديدة جداً نفذناها تجاههم، بحضورهم، أظهرنا لهم، دون إدراك، مدى رخص الإنسان وحياة الإنسان في أعيننا. في كل هذه السنوات حكمنا الفلسطينيين، أيضاً، باستغلالنا المخادع والبشع عناصر جنائية محلية: عملاء، وشاة، «طواير خامسة». منحناهم الأسلحة والسطوة ورفضنا الطرف عن جرائمهم وفسادهم، زرعنا الفتن بين حمائل وعائلات رامين تفتيتها من الداخل، وتوريطها بالآلاف الخيوط المعقدة. حرصنا واستغللنا أولاداً وأطفالاً ضد آبائهم، أكدنا - في كل تحركاتنا ومؤامراتنا - كم هي عظيمة قوة العنف وكم هي كبيرة نجاعته (وفي الوقت نفسه وعظانهم، وكانهم أطفال، بأن «بالعنف لن نحققوا شيئاً»!)

بأساليب وممارسات مدلّة، ومهيمنة، أثبتنا لهم أن الشجاعة معناها الخوف الذي لم يواجهه بعد بالامتحان والتهديد، وأن الاستقامة ليست إلا التحايل الذي لم يضطر، بعد، إلى مواجهة الاغراء؛ وأن الأخلاق واحترام الانسان ليست إلا منمقات فارغة.

تلك هي أساليب كل سلطة احتلالية، منذ الأزل. وفي هذا أعتقد أننا لم نكن أقل نجاعة من الآخرين. القضية هي أن سلطة احتلالنا استمرت زمناً أطول، نسبياً، من احتلالات أخرى في قرنا هذا. وما بدأ وانتهى، في حالات أخرى، كشويه مؤقت تحول عندنا إلى واقع ثابت، إلى طريقة حياة.

ليس بسببنا فقط، بالطبع، نشأت في المجتمع الفلسطيني هذه الظواهر المستترة. لكن لنا، بالطبع، سهم أسود في ذلك.



«بالمقابل، قبل ثلاث سنوات أو أربع»، يقول لي خالد، «كنت تمشي في شوارعنا فترى الأطفال في سن الخامسة يتعاطون المخدرات، أما اليوم فهذا غير قائم، مستحيل، لأن الأمر يضر بالانتفاضة. تعاطي الكحول، أيضاً، اختفى. في السابق كانت هنا - بسبب الخوف من الوشايات، أساساً - غربة بين الناس. شكوك ومخاوف. لم يرد أحد أن يسمع من الآخر. أما اليوم، فإذا ما وقعت مصيبة في طرف المخيم، تجد الجميع يذهب إلى هناك، للمساعدة. وإذا ما كان لشخص ما ولد وحيد، والولد يريد الاسهام في الانتفاضة، فإننا نزره في البيت ونقله للولد: مكانك وإسهامك أنت في مساعدة والدك، في الحانوت، في الحقل. هذا هو إسهامك. أما من له تسعة أولاد فيإمكانه المساهمة. يستطيع أن يقدم للأرض والوطن واحداً أو اثنين. لكن من له ولد واحد وحيد، فكيف يقدمه؟»

صلاح: «في بداية الانتفاضة، كان الشبان إذا رأوا شخصاً يبيع بضائع اسرائيلية يحرقونها. أما اليوم، فنحن نتصرف بذلك: نأخذ البضائع ونوزعها على العائلات المحتاجة». ناصر: «لا مجال للمتزهات أو الأفراح أو الحفلات. كيف أقدر على الفرح بينما جاري استشهد ابنه؟»

نبيل: «منذ اندلاع الانتفاضة انخفضت كثيراً قيمة المهور. كان الشاب في السابق يشقى ليجمع ثلاثة أو أربعة آلاف دينار لكي يتزوج. أما اليوم فيكفي ألف دينار للزواج ولبناء بيت. شبان كثيرون يتزوجون في هذه الأيام».

محمد: «ويلدون باستمرار، أكثر من أي وقت مضى خلفاً للذين استشهدوا وللذين سيستشهدون».

خالد: «ولكن، أيضاً، بسبب منع التجول الدائم ومنع الخروج من المنزل». ضحك عال. الشبان الأعزاب يتأثرون بتحمر وجوههم. الكل مجند، أفكر: كل شيء «يفقد ذاتيته، الصفة الشخصية، ويتحول إلى رمز: الأرض، الأشجار، الحجارة، الأولاد، الجثث، النسل. - وهل ترونه بطولة إرسال الأولاد والفتية لمواجهة جنود مسلحين؟».

- «ليس عندنا، بعد الآن، أولاد أو شيوخ»، يقول نبيل، «الجميع عندنا مجند. حين كانت تسمع، في السابق، طلقات نار في الخارج كان الآباء يحبسون أولادهم في المنازل. أما اليوم، فالآباء يرون أولادهم يندفعون ولا يحاولون وقفهم. بالعكس: تجدهم يقولون لهم: الله معكم». خالد: «كل شيء عندنا تغير. اليوم انظر إلى نفسي في المرأة ولا أخجل. في الماضي كنت

أحترم رجل المخابرات. أقول له: «نعم، ياسيد»، لأن القانون بيديه. أما اليوم فلا يمكن أن تراه، فط: يخشى الخروج من منزله. أليس هذا أكثر صدقاً وعدالة؟»

(ج)

يرتفع الضغط والحرارة في الغرفة. لا عداوة شخصية ضدي، ولكن، ورغم ذلك - خلافاً لما كان في الماضي - أشعر، في هذه المرة، أنني في منطقة معادية. من السهل جداً التأكد هناك، في عسكر، كيف عمقت الانتفاضة وحللت شعور الفلسطينيين بمسؤوليتهم عن مصيرهم. أوضحت لهم كيانهم بشكل إيجابي، ليس تجاهنا فقط، وأزالت طمس الحدود الكاذب الذي خلقتة سنوات الاحتلال الطويلة. ثمة من يعتبر تقرير المصير الجديد هذا خطراً. أنا أرى أنه أملنا الوحيد. الفلسطينيون ماقبل الانتفاضة كانوا - بمفهوم معين - أشخاصاً مستلبين يحتقرون أنفسهم. مع أولئك كان من الممكن، على ما يبدو، التعاون والمشاركة على الكذب فقط. أما مع الفلسطينيين الجدد فإننا نستطيع - إن أردنا - إقامة شراكة سليمة وطبيعية أكثر. إن أردنا وجرتنا.

حقاً: لا عداوة شخصية ضدي. لكن الاستعداد قائم لدى الطرفين. شعور بواجب المسؤولية. رغم أننا هناك ثمانية أشخاص فقط، سبعة عرب ويهودي، جميعهم تحت سن السادسة والثلاثين، لا قدرة لهم على التأثير الحقيقي على الأحداث الكبيرة، فإن الأمر لا يتقص من كون الحوار الدائراً هو بين مثليين: ومن ناحية معينة، لنا مصلحة مشتركة أيضاً، لأننا أبناء الجيل الجديد هذا، يهوداً فلسطينيين، ندفع من لحمنا ثمن الحرب القادمة.

فتى سكوت يحضر وجبة الغداء: لحوم، أرز، حمص، لبن، مخللات وصلصات. جميعنا يهنا قليلاً. ملامح الوجوه تلين.

نتخلص، رويدا رويدا، من المجهولية، من الغربة والتشكك والآراء المسيقة. ابتسامات حسابات صغيرة بينهم. هاهم كما هم: ها هي وجوه الملتئمين.

وسائل الإعلام العالمية جعلت من هؤلاء الناس أعجوبة، مثلاً أعلى. ساسة إسرائيليون من اليمين يحاولون تصويرهم كأنهم شياطين. لكن التمجيد المتعسف من جناب الصحافة العالمية مثله مثل اللانسة المرعوبة من جانب اليمين - كلاهما تعبير عن الشيء نفسه: تأكيد الانسانية. وليس من هذه الزاوية فقط أهمية الجلوس والتحدث معهم أكثر فأكثر. للتأكد من أن الشيطان ليس رهيباً جداً وليس مقدساً جداً: بشر تعاونوا، خلال عقدين، مع احتلالنا وتعلموا التأقلم معه بما لا يثير الاحترام. للتأكد من أن غاليتهم يريدون لأنفسهم ولأولادهم ما نريده، بغاليتنا، لأنفسنا ولأولادنا. في هذا بالذات، هدف خصوصنا ودوافعهم وممارستهم الحياتية، يكمن أملنا. وأيضاً - في وجه الشبه بين الشعبين. في

الشبه القائم بين اسرائيليين وفلسطينيين أبناء الطبقات المتوازية في المجتمعين.

بالتأكيد: رغم الفوارق المعروفة، رغم فوارق الثقافات التي أشرت إلى بعضها، نحن نشبههم وهم يشبهوننا. إنها ملاحظة قد تثير كثيرين في الجانبين. لكن، آه كم نشبههم ويشبهوننا: في الذكاء، في الاجتهاد والحيوية، في القدرة على الحياة، في السخرية، في السخرية الذاتية، في الحساسية، في القدرات الكامنة، في شكل تأثرنا بالكلمات، في التحايل، في حكمة البقاء... كل هذه تطوي في داخلها الأمل في إقامة بنية اقتصادية، ثقافية، سياسية خلّاقة، مبدعة وناجعة، بين الاسرائيليين والفلسطينيين (الذين يسميهم العرب، حسداً، «اليهود الذين بين العرب»). الفوارق والتناقضات قائمة وستبقى، طبعاً. لكنني لا أشك في أننا سنفاجأ جداً في الظروف الطبيعية، وحين نسمح لأنفسنا بتحسس الآمال، وليس المخاوف فقط.

يرفع محمد كاس «الكولا»: طعم الحياة، ويضحك. يقترب مني أحدهم ويقول: «حين هُزم منتخبكم أمام منتخب كولومبيا، هل تعرف أي احتفال أقمنا هنا؟ كل المخيم احتفل. رقصنا حتى الصباح». (ملاحظة حقيرة جداً، برأيي). يمشسون الخبز بالحمص، باللبن، بالزيت (محلي! محلي!). صلاح يريني عكازة خشية معلقة على مسمار. كان يستعملها عندما أصيب بكسر في ساقه جراء ضرب الجنود. مثلاً تجد اليوم في بيوت عديدة حتى بعد أن انتهت الحلة إلى استعمالها: مثل ميداليات. المضيفون يتحدثون فيما بينهم، يتناقشون: هل تزداد قوة «حماس»؟ من الذي يريد العيش في دولة إسلامية متدنية؟ ماذا ستكون المرحلة القادمة؟ التفت الجملة التالية: «يستطيع جيش أن يدمر جيشاً آخر. لكن الجيش لا يستطيع تدمير شعب».

□

«ولكن، كم وقتاً تستطيعون الصمود»، اسأل، «كم وقتاً يمكن العيش هكذا؟». «لقد اعتدنا»، يؤكدون كرجل واحد. صلاح: «أولادي ينامون بلا مشاكل على أنغام الرصاص. بالنسبة لهم، تهليلة». ويقول نبيل: «إننا نصعد على سلم تحترق درجاته من خلفنا. لا مكان ننزل إليه». «ورغم ذلك، فإن حكومتنا تعاند مثلكم، على الأقل، بينما هي أقوى منكم بكثير. ماذا سيحصل إن لم تصل إلى تسوية مع مثلكم، مع م. ت. ف.؟».

صمت. اقتراب لجوهر المشكلة، على ما يبدو.

«خلال سنتين كنا نقذف الحجارة»، يقول خالد بحذر. «لقد خلدنا الحجر فترة معينة».

«و؟»

«صبرنا ننفد».

«كانت للحجر قوة دعائية إعلامية»، يوضح نبيل: «الحجر ضد البندقية استقطب عاطفاً أكبر

وأوسع في العالم. لكن إذا ما استمر الحال على هذا المنوال - يزداد عدد منفذي العمليات الانتحارية وعدد الذين يستخدمون السلاح ضد جنودكم».

«لقد أعطيناكم كل شيء»، يقول محمد: «عرفات وافق على الاعتراف بإسرائيل، وافق على الحديث عن دولتين، عن السلام، عن كل شيء. أما أنتم فلم تقدموا شيئاً، أي مقابل. بينما أيضاً من يقول كل الوقت: «يجب التسامح، يجب صنع السلام في أية شروط». لكننا نرى أن الاسرائيليين لا يتحركون قيد أنملة عن موقفهم. وفي نهاية الأمر لابد أن نمل المعتدلين واعتدالهم».

- «وإذا، رغم ذلك، لم نوافق؟ ونواصل رفض التفاوض مع م.ت.ف، ونحاربكم لكي نقضي على الانتفاضة؟».

«عندها تتغير م.ت.ف. وتعود إلى التطرف أكثر من الماضي وترسل انتحاريين كثيرين. وثمة إمكانية أخرى: أن تقوم قيادة جديدة للشعب - الجهاد الاسلامي - وربما «حماس». هؤلاء لا يريدون أية تسوية معكم. يريدون كل شيء. يريدون إقامة دولة اسلامية على أنقاضكم. مع كل كراهيتكم لـ م.ت.ف، إن لم تساعدونا كـ م.ت.ف، فستلقون «حماس»».

للتذكير: خبر في «هآرتس» يوم ٢٤/١١/١٩٨٩: «تقديرات في الجيش تقول: لو أُجريت هذه الأيام، انتخابات في أنحاء الضفة الغربية لفاضت الحركات الاسلامية المتطرفة، وفي مقدمتها «حماس»، بحوالي ٣٠٪ من مجمل الأصوات».

انتظروا سنة أخرى، أقول في قلبي لكل دعاة القمع والقضاء على اختلافهم، لكل منتصبي القامة الذين يفهمون الطبيعة العربية، الحكماء أكثر من غيرهم، انتظروا سنة أخرى، انتظروا سنتين أو ثلاثة: عرفات لم يعد شاباً. المعارضة في معسكره ستقوى باستمرار كلما تباعدت آمال الحل العادل. إذا لم يأت الجبل إلى محمد فسيصعد محمد إلى جبل آخر. فلسطينيون معتدلون وواقعيون كثيرون سيأسون ويتجهون إلى التطرف. قليلاً من عناد إضافي وأطواق أخرى، أيها الرفاق، وتمتلىء المنطقة بـ «حماس»».

- «وإن تم الاتفاق فهل تكونون مستعدين للتنازل عن حقكم في العودة إلى يافا وحيفا؟».

يهب ناصر: «لن ننساهما، أبداً! يبدو التأثير واضحاً عليه لكنه يفرض الاعتدال على نفسه. ينتصب خالد قبلته: «أنا سأنسى!».

ناصر: «هل تنسى يافا؟ كيف؟».

خالد: «إن ضمنا لى السلام العادل - فسأنسى يجب أن أنسى».

نبيل: «إذا ما نهب لى شخص ما حذاء، فهل أنساه؟، أبداً لكن إذا أعطوني شيئاً ما مقابله

فستأخذه وأنسى . في قلبي أذكره ، بالطبع . لكن ، في القلب فقط . إذا أعطوني حدود السبعة وستين فسألتزم بأن أنسى الثمانية وأربعين . لا خيار آخر» .

ناصر (كالعاصفة ، بعد أن صمت بصعوبة بالغة) : «أنا لن أنسى . في يافا لي بيت . يافا مسجلة في تاريخي ، وكذلك حيفا» .

نبيل : «لا تصغ إليه . إنه يتحدث مثل أولئك بينكم الذين يقولون أنهم لن يخرجوا من هنا أبداً . مثل شمير الذي قال أنه مستعد للحديث مع الشيطان ولكن ليس مع م . ت . ف ، إنه مجرد حديث للحصول على ثمن أعلى» .



سؤال : «عندنا ، حتى المعتدلون يقولون أنه إذا ما تم التوصل إلى اتفاق معكم فلا يمكن القبول بأن يكون لكم جيش ، دبابات أو طائرات» . هنا فاجأني جوقه اتفاق موحد : «ما حاجتنا إلى السلاح؟» ، قال خالد ، «إننا نريد حياة هادئة» . «إذا ما كان الاتفاق جيداً فلن نخاف منكم» ، قال نبيل ، والآخرين وافقوا مشددين .

قال لي طبيب من مستشفى «الاتحاد» في نابلس في ذلك اليوم نفسه : «سنوافق ، بالتأكيد ، على نزع السلاح من دولتنا . لا أريد رؤية دماء أخرى ، لا دماً عربياً ولا يهودياً» . لست أعرف مدى تمثيلية هذه الأصوات . لكن المهم جداً هو حقيقة إسماعها صراحة . وبمدي ما استطعت الحكم - فقد قيلت بصدق ، أيضاً .

- ولكنكم تعرفون جيداً أنهم يخافون عندنا من الحيل ، من «خطتكم الكبيرة» : أن تحاولوا الحصول على حيفا ويافا والرملة والد بعد أن تحصلوا على نابلس والخليل . لماذا يجب أن نصدقكم؟ كم من الارادة الحسنة تجاهنا أظهر العرب في الجيل الأخير؟ .

- «عم تحدث؟» ، يقول لي محمد : «إسرائيل هي دولة قوية . متطورة أكثر منا ألف مرة . نحن نبدأ من الصفر ، تقريباً . من عصر الحجر . وحتى لو كنا أغبياء لنحاول - ماذا سنربح؟ ماذا نعتقد؟» .

أعتقد ما يلي : أمامي عدو عاش في الأوهام عشرات السنين . في الأحلام عن ماضٍ ناصع أو عن مستقبل بطولي . عندما كنت أسمع الفلسطينيين في الماضي يقسمون بأنهم سيمودون إلى حيفا ، كنت أنفهم دخالهم : من ليس لديه شيء حقيقي ملموس يستطيع طلب كل شيء . مثل ولد يحلم بأن يطاول القمر . عشرات السنين وعدوي يعيش خارج الزمن التاريخي ، خارج أصول وقواعد اللعبة السياسية . في مثل هذه الظروف من «انعدام الوزن» كل شيء يميل إلى التطرف : الأوهام ، الانتقام المطلق . من لديه عدو كهذا - مهمته العليا تكمن في أن يعيده إلى الواقع والواقعية ثانية ، أن يربطه بأرض الواقع وأن يلزمه بأن يعمل في إطاره ومحدوديته .

إن يكن لعدوي مكان، أرض له ملكه، فلا بد أن يعود أيضاً إلى الزمن، يصبح حساساً وأكثر جاهزية للتأثر. تكون لديه أشياء كثيرة يخسرها. وحقاً، من الصعب علي كثيراً التصديق بأن الفلسطينيين، إذا ما حققوا دولتهم، بعد أجيال من المعاناة والعذاب، سيجرؤون على تعريضها للخطر، أو التقدم، بلا سلاح، لاحتلال دولة إسرائيل. إنهم لا يفعلون هذا الآن حتى، في يأسهم الأكبر منا، وفي الوقت الذي ليس لديهم الكثير ليخسروه. فلماذا يفعلونه في المستقبل؟ «وإذا فعلوا؟ وإذا حاولوا؟» يسأل السائلون.

إن فعلوا فيكون جيشنا مضطراً إلى مواجهتهم. وسيقتصر. إن اتضح أن قصدهم غير شريف خلال المفاوضات، أو عند تحقيقها التدريجي، الحذر والمحسوب - فعندها نتصرف مثلما يتطلب الوضع: إن اضطررنا إلى المحاربة، نحارب. إنها المجازفة المحسوبة التي علينا أن نسلك: نخوف من حرب ضد دولة فلسطينية صغيرة، منزوعة السلاح ربما، مقابل الخطر الأكيد، الأكثر تهديداً، الذي ينطوي عليه استمرار الاحتلال. وأكثر من ذلك، فإذا ما اضطررنا إلى الحرب نكون، على الأقل، على علم بالأسباب. يكون لدينا الشعور بأننا عملنا كل شيء، كل شيء، من أجل السلام. إنني أقدر أننا لن نصل إلى هذا، إلى الحرب، وأن السلام الجديد سيخلق العناصر والأجهزة التي ستكون لها مصلحة في بقاءه وتعزيزه. (حتى السلام البارد بيننا وبين مصر صمد جيداً في حرب لبنان، في تفجير الفون اللري في العراق، وفي الانتفاضة). لو أننا، فقط نتصرف بحكمة وتعقل نستطيع - بواسطة السلام - جعل جماهير الشعب الفلسطيني، التي عافت الحروب والمعاناة، حليفنا الأكثر تحمساً واهتماماً ضد أي طرف متطرف ومهوسوس. ليس بالسهل أن يتنازل الفلسطينيون عن الأمل الوحيد والفريد الذي نستطيع عرضه عليهم ووضعه نصب أعينهم.



«هل تعرفون؟»، سألت، «إن ثمة عندنا من يقول أنه إذا انسحبنا من المناطق، ويتم التوصل إلى تسوية بيننا وبينكم، فلا حاجة إلى أية علاقات أو صلات معكم. طلاق. فصل تام. وربما أيضاً سرور بيننا وبينكم».

«لماذا السور؟ لماذا تريدون الطلاق؟» (مثيرة ومؤثرة كانت لهجة الاهانة الصادرة عن محمد. كأنما كانت تقول: لن تكونوا، أبداً، مستعدين للاعتراف بأننا متساوون معكم). «لماذا؟ ألسنا شعباً مجتهداً؟ ألسنا شعباً ذكياً؟ ألسنا شعباً يعرف التعلم ويريد التقدم؟ ستكون لكلا شعبينا فائدة كبرى إن عملنا معاً وتعاوننا».

نبيل: «الفائدة الاقتصادية، بالأساس. من حولكم اثنتان وعشرون دولة عربية، ونحن نستطيع أن نكون جسرهم إليها. وإن ساد الهدوء في المنطقة فيكون أسهل لكم، أيضاً، أن تطبقوا صهيونيتكم،

يعم الرفاة ويخفي العنف ويأتي إليكم مهاجرون كثيرون لا يرغبون في ذلك الآن. أعود بذاكرتي إلى ما سمعت من الفلسطينيين عند كتابة «الزمن الأصفر»: مراراً وتكراراً سمعتهم يقولون: «نحن نريد حلاً بالقوة، لا بالتسوية». «ما أخذ بالقوة - يسترد بالقوة». «حتى لو عرضوا عليّ قصراً فلن أقبله، بل سأنتظر استرداد أرضي التي أخذتم في قريتي». في الدهشة، في نابلس، في الخليل، في القرى وفي الطرقات وفي مخيمات اللاجئين: أناس غدّوا أنفسهم بالكراهية والضغينة؛ نسجوا نعمتهم من خيوط الاهانة والذل، وأصبحوا ضيقي الأفق والعقل جراء التضاؤل الذاتي. يمكن الالتقاء بمثل أولئك الآن أيضاً، لكن في هذه الأيام تسمع للمرة الأولى وبصراحة علنية، أصوات مختلفة. مضامين جديدة. ينبغي الاصغاء إليها. لمصلحتنا نحن. فيها يكمن الأمل الكبير لنا. أن نتجاهلها ندفع بهم أيضاً إلى التطرف وإلى الصراع المطلق. أن نتجاوب معها قد نستطيع الفوز، أيضاً، بإصغاء أولئك الكثيرين الذين انجرفوا إلى «حماس» جراء بأسهم وإحباطهم.

وثمة أمر آخر: لا يمكن عدم التأثير بهذه الحيوية الفياضة التي تملأ نفوس الفلسطينيين اليوم. ربما هم منهكون اقتصادياً. ربما أصيبوا وتضرروا بألف صورة وصورة لكن الأمر الأكيد هو: مثلما أن «البوفرة» الاقتصادية التي نعموا بها قبل الانتفاضة لم تمنعها، كذلك فإن العوز الحالي لن يوقفها. بالعكس هو الصحيح: «البوفرة» - بمعنى معين - أدلتهم. أما النقص فيظهرهم. يغرهم بالفخر والوحدة.



كيف تأثرت علينا الدائرة؟ فبينما هم منغمسون في عملية ابداعية بنائية، نفسية ومادية، شخصية ووطنية على السواء، غرقنا نحن في بلاهة الأحاسيس والوهن. نحن ندرك، بصورة ما، أننا نعيش الآن بحزم لجنة تحقيق الغد. ورغم ذلك، بتسليم مسرّم، نخطو نحو الكارثة. المخاوف تحولت إلى قيم لنا. الاحتياجات إلى مُثُل. لدينا جيش عظيم لكننا حولناه، خطأ، من وسيلة إلى غاية. الفلسطينيون يتجددون، يحيون أنفسهم، ونحن جَلّ طاقاتنا النفسية والروحية مستثمر في التجاهل والتعامي: في رفض الواقع أو في محاولات تجاهله.

أه، أيها الاسرائيليون الشبان، أبناء الثامنة عشرة، الثلاثين، الخمسين، محبي هذه البلاد الذين لا تستسلمون ولا تهاجرون بسبب الوضع الاقتصادي/ عبء الخدمة الاحتياطية في الجيش/ العصبية والتوتر/ العدائية/ الاحساس بالجمود والاختناق/ أنتم، بنك الدم الكريم والمطيع، المستعد للتزلف في أية أرض يُرسل إليها، دونما تفكير ودونما عناد: هذه هي، يا للعجب، حياتنا. لن يكون لنا زمن آخر. هذا المتوقع في دوائر خدمة الاحتياط - الضرائب، الجنود - الحروب، لا ينبغي أن يكون طريقة حياة. حتى الآن، لم يصدر المنشور الإلهي رقم واحد الذي ينص على أننا والفلسطينيين محكومون بإبادة بعضنا البعض. ومن يؤمن بذلك فهو انهزامي. هو إنسان محتل يقضي على عالمه بيديه.

مثيرة هذه البساطة التي نتعامل ونتعاون بها مع هذا الواقع المشوه، نقبله كأنما هو حقيقة ناجزة، نضفي عليه الشرعية ونمنحه المصداقية: «العرب لن يصنعوا السلام معنا، أبداً»، «إنهم لا يفهمون سوى القوة. إنني أعرفهم، اسمعني»!

لا تعرف ولا «بطيخ». ربما تعرف نفسك أنت: إنك لا تفهم سوى القوة. إنك، في الحقيقة، لا تريد السلام. ربما ليس ذنبك هذا. ربما لم يوشدوك إلى الطريق. قائد! - أصرخ من اليأس. لو كنا لنا قائد، قائد حقيقي ومتور، يدرك أن واجبه هو بلورة وعي شعبه من جديد، فتتح آمال أمامه، نصف مملكة لقاء قائد!

إنني أخاطر هنا بنفسي وأسجل: ستكون لنا وللفلسطينيين مشاريع زراعية مشتركة، إن أردنا. عندما. ومشروع ري مشترك وموحد. وجامعة مشتركة يدرس فيها - بين ما يدرس - تاريخ النزاع، وتذكر معارك كلامية عنيفة. ويكون متنزه سياحي. وتكون شركات مشتركة. ومباريات رياضية مشتركة. أ! ماذا؟ مجنون؟ أحلام وخيال كاتب؟ الأكبر مني سنأ يعرفون ويذكرون كيف كانت أوروبا، مثلاً، في سنة ١٩٤٥. أرض محروقة، مدمرة، بلا اقتصاد وبلا أسس. وخلال تسع سنوات وضعت الأسس للسوق الأوروبية المشتركة.

تسع سنين. الايمان فقط هو المطلوب. هل هذه سطحية وسذاجة؟ أم أن الساذج هو ذلك الذي يؤمن ويصدق بأننا نستطيع فرض إرادتنا على المنطقة كلها إلى الأبد؟ وبأننا ستمتكن من السيطرة على ملايين الفلسطينيين إلى الأبد؟ وبأننا نستطيع تجاهل العالم كله واشغاله بقضايانا إلى الأبد؟

(د)

نخرج إلى الخارج، إلى الشمس الغاربة. المخيم نفسه - منظر رهيب. لجان الكنيسة لا تترك من زيارتها إلى هنا. حصانة نفسية عالية مطلوبة للوقوف أمام هذه المشاهد، هذا الاهمال، هنا التلوث. في هذه المناظر: الناس والأولاد الذين لم نجسهم نحن هنا. لكنهم سيكرهونا، وسيصرون كرههم إلينا في قطع أسلحة ضدنا. ليست لدي الكلمات لوصف كل ما شاهدت هناك، في «عسكرة». ولكن، عند التنقل ما بين قنوات المجاري المكشوفة، أمام البيوت التي مصاطبها باطون مكشوف والتي بطانيات تشكل لها أبواباً، وعند المرور أمام أعين الأولاد القدماء هنا، يتضح الأمر جلياً جداً: لا حالات جامدة. لا حالات ثابتة. فقط، أشخاص محدون يتجملون. وكلما كبر وهم ثبات الوضع وسكونه، وكلما واصلنا تصديق العسكريين والسياسيين الذين يؤكدون ويعلمون بأن الفلسطينيين ينكسرون، وأن الانتفاضة تخمد، كلما ازدادت مفاجأتنا، في المستقبل، من عظمة القوى التي ستفجر ضدنا. عندئذ قد تبدو الانتفاضة مجرد تمرين، خفيف، على الذي ينتظرون إن لم تتحرك بسرعة.

في العالم عامة، وفي الشرق الأوسط خاصة، وضع نادر الوجود، الآن، لنا فيه - ليس كالمعتاد.

أفضليات عديدة. السياسة هي فن التوقيت الصحيح: لو توصلنا في ١٩٦٧ إلى تسوية مع حسين، ولو أصغت غولدا مثير في ١٩٧١ للسادات ومقترحاته، ولو بذلنا جهداً أكبر لانهاج محادثات الحكم الذاتي في ١٩٨٢... لمنعنا وقوع عدة كوارث، وحفظنا أرواحاً عديدة جداً.

حكماؤنا رحمهم الله قالوا: «مثلما أن الزيتون لا يخرج زيت إلا بالعصر، كذلك بنو إسرائيل لا يعودون إلى الصواب إلا بالعذاب». ليتنا نفهم ما علينا أن نفعله قبل أن نصل العصر. ليتنا نجد في أنفسنا القوة للتغلب على مخاوفنا - الصداقة والموهومة. ليتنا نتجفع في أن نخرج من أنفسنا أيضاً السداجة الصحيحة المطلوبة لنا الآن - السداجة الذكية، سداجة «وعلى الرغم من ذلك» التي بفضلها أنجزنا في السابق، في هذه البلاد، أموراً هامة وقيمة.

في سيارة الأجرة التي تنطلق من الساحة في نابلس، أسافر إلى القدس. هنا، أيضاً، يتشاور الركاب الستة الآخرون فيما بينهم حول الطريق التي سيختارون السير فيها لتلافي حاجز واحد على الأقل من الحواجز التي تنتظرهم في الطريق. إنهم يفعلون ذلك بذكاء. الحواجز في مفترق «تفوح» والجلزون وشيلا، لا يمكن تجاوزها، على ما يبدو. حسناً. ناسفر. نصل إلى الحاجز. ثلاثون دقيقة انتظار. جنود شبان يقفون عند الحاجز. يفحصون الأوراق. يتحدثون مع بعضهم، أحياناً. يضحكون بصوت عال. قافلة طويلة، طابور كبير، من السيارات في المفترق. في سيارة الأجرة التي نحن فيها يخيم الصمت. لا أحد يتحدث. ربما بسبب وجودي وربما لا.

ولد في حوالي الثالثة من العمر يجلس في حضن والده. الركاب يتساءلون، يشعلون السجائر. يستدير الولد وينظر في عيني والده. يتسم الولد فيتسم الولد. وجنودنا يقتلون الوقت في المفترق. ازعاج بسيط، فقط. لا عنف. ثلاثة حواجز كهذه تنتظرنا في الطريق. خمسون دقيقة من الانتظار لحركة يد مستخفة تصدر عن جندي لا مبال في الحواجز الثلاثة، في الطريق من نابلس إلى القدس. الزمن فقط هو الذي يسيل، لا دماء. نحن جالسون. ننتظر والجنود يتمازحون فيما بينهم على جانب الطريق. قبل ذلك بدقائق معدودات، في مدينة نابلس، شاهدت جندياً إسرائيلياً خرج من بناية البريد وتوجه إلى البناية المقابلة. كان يرتجف خوفاً. استدار حول نفسه بضع مرات وسط الشارع المكنت. سلاحه كان مجهزاً. يقفز من هنا إلى هناك. توقف الناس وراحوا يراقبونه بلا تعبير. وكذلك السائقون المسجونون في عشرات السيارات. آه، كم هي عديمة التعبير وجوههم، آه كم هم ملثمون، من جانبنا، حتى وهم مكشوفون.

جندي شاب، مدَّهب، يتوجه إلينا ويشير، باستهتار، بأن نتحرك. نمر بجانبه ببطء. المسافرون ينظرون إلى أمام. أنا فقط أنظر إلى الجندي عبر الزجاج. يواصل الولد الابتسام كأنما ببساطة يرى كل ما يجري حوله. آه، شبيبتنا الذهبية. آه، أيها العلم الأزرق والأبيض الطاهر المثير للشفقة وهو يرتفع،

معزولاً عن كل شيء، فوق نقطة حاجز بائسة في الجلزون، فوق أكياس رمل مثقوبة، فوق الأسلاك
الشائكة. آه، يا وطني الذي يتحرر ببطء.

ديسمبر ١٩٨٩

عن العربية:

سليم سلامة

ري دور تاج

الطوقا

شهادات من شعب الانتفاضة (٣)

امتياز حباب

دخلت المطعم الصغير، ورأيت صديقتي تحتل إحدى الطاولات الأربع فيه. تبادلنا القبلات، وجلست مقابلها وسألتها: هل ستبقين طويلاً في البلد؟ قالت: والدي مريض. أعتقد أنه في آخر أيامه، سأبقى هنا بجانب والدتي، وسأنتهز الفرصة لأجري بعض التحقيقات للمجلة التي أعمل فيها.

وصل طبق الحمص ازدان بحبات الصنوبر المحمرة، وسبحت ذرات الفلفل الأحمر على سطح زيت الزيتون الذي ترك برك صغيرة من أثر المعلقة التي مرت عليه لتعطيه شكلاً دائرياً، ووضعت أرغفة ساخنة على ورقة. لم أنتظر دعوة أحد لأشترك في الطعام. رائحة الأرغفة وحدها شددتني من أنفي ولم اعترض على برنامج صديقتي التي قالت: لدي موعد مع صديق يهودي يسكن في تل أبيب، نأتين معي ثم نذهب إلى بيت شقيقتي في مساكن الجامعة لنتراح، ونتبادل الأخبار. وافقت على البرنامج وفكرت بأبي شكري ومطعمه في القدس، وفكرت لو عرف عن هذا المطعم وجودة حمصه لقال: أنتم أصبحتم مثل السياح لا تعرفون من الحمص إلا اسمه.

انتهينا من طبق الحمص الذي عاد أبيض، ويخطوة واحدة كنا في الشارع. انتشرنا على النصف الآخر كرامس قديمة ومظلة شمسية حالت الوانها، باب الشقة مفتوح يظهر السرير في الناحية الثانية من الغرفة، يجلس على حافته شاب في الثلاثين، أشقر بعينين رماديتين. لم يتحرك عند دخولنا، اكتفى بالقول وبالعبرية أهلاً ثم أتم بالعبرية لصديقتي «متاي حزارت لأرتس؟» (متى عدت إلى البلاد؟)

التقطت كرسيّاً يشبه كراسي المقاهي وجلست عليه بعد أن القيت التحية وبالكاد ردّ تحيتي.

ردت صديقتي بعبرية صحيحة: منذ أيام فقط.

فسألها: وكيف حال زوجك؟

- يعمل كالعادة في المكتب ولكن يقول أنه عمل ممل ولا جديد هناك، ويرغب في الانتقال إلى بلد آخر.

- إلى أين يريد الذهاب؟

- إلى مصر إذا لم يسمحوا له بالعودة إلى هنا.

- مصر؟ وهل يستطيع الحياة في مصر؟ أنا لا أحتملها أكثر من اسبوعين.

- بلد عربي وهو يحب الشعب المصري، وهو الحل الأفضل إذا قطع الأمل بالعودة إلى هنا.

- وهل مازال لديه أمل بأن يسمحوا له بالعودة؟ الجو غير مناسب، ولا أدري لماذا لديه هذا الأمل.

كم يدهشني هؤلاء الفلسطينيون؟ كيف يأملون أن يسمح لهم بالعودة للعمل هنا وهم يعرفون أن السلطة تدفع أموالاً طائلة لتخلص منهم؟

- لم يقطع الأمل أبداً، وهو ينتظر ليرتب بعض الأوراق وسيحاول مرة أخرى الدخول.

- لا بأس... إن اليهود انتظروا ٢٠٠٠ عام، ولديه سنوات كثيرة مع الأمل.

- ولكن الفلسطينيين لا يعتقدون أنهم سيتنظرون الفي عام (تضحك) وهامم أمضوا أربعين عاماً فقط.

- (قهقهه) لم يبق هناك سوى ١٩٩٠ عاماً، فعلاً الزمن يمر بسرعة.

- ولكن الفلسطينيين يتحدثون عن استمالة اليهود التقدميين وبهذا يسرعون الأمور.

- ولكن اليهود الذين يؤمنون فعلاً بالقضية الفلسطينية يرحلون عن إسرائيل. إنهم لا يريدون أية

علاقة مع إسرائيل.

- ولكن ها أنت هنا رغم الشهور الأخيرة الصعبة.

- وهل رأيت تلك الحقائق؟

- ماذا تعني؟

- سأرحل؟

- سترحل؟

- ودون رجعة

- ولكن هذا خطأ

- الخطأ أن أبقي، لا أريد أن أحارب. من أجل ماذا؟ ومن أجل من؟ مستساقط السلطة هكذا

واحداً تلو الآخر، ولن يحتاج الفلسطيني إلى الحرب، لأنه لا توجد أية منفعة لي وللكثيرين بالبقاء.

سأمضي وقتي هنا لأحمي نفسي من الذهاب إلى الخدمة، أو التهرب من دفع الضرائب، فلماذا؟ أريد أن أحياء دون حرب، هذه الحرب ليست حربي .

- ولكن إذا رحل الجميع كما تفعل أنت لن يتبقى من يقف معهم .

- أولاً لا حاجة لهم بي، وثانياً إن رحيلي ورحيل العديدين سيثير الأسئلة للعديد من الشباب اليهود، وسيضطرون للبحث عن إجابات، وعندها سيصلون إلى النتيجة نفسها، وسألتقي بهم في الخارج على كل حال لماذا أنت هنا؟

- لأكتب عن الأحداث

- وهل الأحداث بحاجة لكتابتك؟ وأين تنشرها؟

- في الصحف في الخارج

- ومن يقرأ هذه الصحف؟

- الناس

- سيقرواها الناس ويعد: ماذا سيحصل؟

- لا شيء، سيعرفون الحقيقة

- وهل تعتقد أنهم لا يعرفون الحقيقة؟ هل تتأشبن من ذلك؟

- نعم

- هل يدفعون لك جيداً؟

- يماطلون أحياناً، لا يدفعون أحياناً.

- يعتبرون نشرهم للحقيقة مساهمة في التضامن أو أنهم قاموا بالواجب، فلماذا يدفعون؟

- ماذا تعني؟

- لا أعني شيئاً، ابحثي لك عن مهنة أخرى: بائعة فستق مثلاً.

- أنت قاسٍ .

- أريد أن أفهم لماذا يلهث الفلسطينيون وراء الصحافة؟ للإعلام؟ هذا هذر، لن يستطيعوا إقناع

العالم بعدالة قضيتهم، لأن الصحافيين مع القوي. يجب على الفلسطينيين شراء الصحف، وإنشاء صحف، ولا يكفي استمالة صحفي لتغطية الاعلام. على كل حال بعد يوم سأكون بعيداً عن كل هذا.

- إلى أين أنت مسافر؟

- أولاً باريس، وإذا لم أجد ما أقتاته، دون سؤال العجوزين المساعدة، سأرحل إلى لوس

أنجلوس.

- وماذا يقول العجوزان عن الرحيل؟

- إنهما يؤمنان أنني ذاهب إلى رحلة سياحية لبضعة أشهر وسأعود عندما أشعر بالحنين.

- يوجد شيء من الحقيقة.

- أنت لا تفهمين، هما كالآخرين أتوا ليموتوا هنا. إن هذا المكان هو قبر لهم، ولقد عملوا الكثير من أجل الوصول لهذا القبر الهنيء، أي الآخرة مع أنهار العسل والحليب. لقد أخطأوا التعبير عندما قالوا عنها جنة عدن

- عن ماذا نتحدث؟ أنا لا أفهم

- انظري حولك، هل تعتقدين فعلاً إنها أجمل من البلاد الأخرى؟ هل هي أجمل من الريف الانجليزي؟ أو جبال سويسرا؟ إنها ليست جنة عدن ولا يوجد حليب ولا يوجد عسل. لو أحصيت عدد القبور لفاق عدد الأحياء. إنها بلاد المقابر، وجميعهم يحترمون المقابر، ويزورون القبور أكثر من زيارتهم للأحياء، لأنهم أقرب إلى حافة القبر من حافة الحياة.

- ولكن هناك آلافاً تهاجر إلى هنا!

- هذه بدعة، وكل بدعة لها معجبون، ومن يدري ربما يأتون ليقدموا أنفسهم قربانين، والذين يرون أنه لا يوجد هناك مكان معين لتقديم القربان فهم يرحلون، أو أنهم يتبهبون أن لا حياة هنا، فيسرحلون للبحث عن الحياة. إذا تلكأوا هنا فسيتحولون إلى أداة لانتزاع الحياة من الآخرين.

- وماذا عن الجنود الصغار الذين ولدوا هنا؟

- هؤلاء ولدوا في القبور، وهم أموات منذ المهد كما يسمونه.

- أنت تتحدث بياس

- أهذا اتهام؟ أم تحليل؟ إذا كان تحليلاً فأنت تتحدثين وكأنك من أعضاء السلطة الفاشلين، وإذا كان اتهاماً تتحدثين كمثقفي اسرائيل الذين ساهموا في بناء الدولة، ويشعرون بالذنب لهذه المساعدة، فيبقون هنا ليخففوا من الآلام التي اقترفتها أياديهم. وأنا لا ذنب لي ولا يد لي بهذا أو ذاك!

- أراؤك عجيبة

- أنا غير متملق، لو أردت التقرب من العرب لأصبحت شيئاً هاماً لديهم، وأكثر من ذلك لأعطيني احتراماً أكثر مما يحترمون أنفسهم، وسيمطونني فرصة لأن أقول لهم إنهم لا يعرفون كيف يعملون، وسيكون لي الحق بأن اتهمهم هذه الاتهامات إذ بالنسبة لهم يكفي أن أكون ضد اسرائيل لأخذ أجراً على ذلك، ولاكون بطلاً أكثر من أبطالهم الذين يموتون، أي ساكون محوراً للحديث والتحليل، هلا مضية للوقت.

- مازلت أعتقد أن مكانك هنا وليس في باريس

- لماذا؟ لأكون مادة تمرينية لصغار جواسيسهم؟

- لا تريد أن تتحمل أية مسؤولية؟

- هذا هو بالضبط ما أريد، دون مسؤولية، دون هموم. ولدت لكي أعيش، هل تعتقد أننا ولدنا لنحمل الهموم والمسؤوليات؟ أو لنصبح مهمين؟ وأن يعتقد الحالمون أننا شيء مهم، ويجب التقرب منا؟ ولم نرث على أكتافهم برضى؟ هراء.. هراء..

- هل تعني أن لا تكون لديك هموم فهذه هي السعادة؟

- شيء من هذا صحيح

- هذا يجزني إلى التفكير أن تكون أبله أي أنك سعيد؟

- هذا الاستنتاج فيه شيء من الطبقية والاستعلاء السخيف، لا علاقة بين انعدام المسؤولية والهموم والبله. ربما هو جنون بنظر أولئك اللاهئين دائماً، لأن لا وقت لديهم ليتوقفوا ويفكروا إلى أبعد من ذلك. فهو استنتاج سريع ومرجح للضمير، وربما ساستدعي إشفاقهم علي وعلى أمثالي من المجانين. والاشفاق بحد ذاته هو مسؤولية. عديلون هم الذين يقضون حياتهم بتوزيع الشفقات، وهذه مهنة بحد ذاتها لها مقومات السلطة، وإمكانات الشهرة، مثلها مثل غيرها من المهن.

- الشفقة نوع من أنواع الاحتقار

- ولكن اعتاد الناس أن يعتبروها مهنة شريفة: «إنسان شفق»، لها إيقاع موسيقي محترم.

- ولكن ها أنت تشفق على العالم بأسره، دون أن يكون لديك سلطة عليه.

- أنا لا أشفق على العالم بل أشفق على نفسي منه. لماذا تريدن تعديد الأسماء والمعاني

للشفقة؟ العالم يغلي بأشياء حقيرة وأنا لا أريد أن تكون لي يد في هذا الغليان

- وهل وجودك في باريس أو لوس انجلوس سيحميك منه؟

- يبدو أنك تغيّبت كثيراً عن هذه البلاد. إنهم يعدون الحركات والهمسات، وإذا قلت لا دخل

لبي هذا يعني أنك خائنة

- وهل تعتقد أنهم يعدون حركاتك؟

- إنهم يعدون أحلامي، ويدخلون عليها، ويسألون شخصياتها، حتى أصبحت أحلامي تحت

إمرتهم، وعندما أستيقظ أشعر دائماً بالغيظ

- هل تعتقد أن هناك الكثيرين لديهم الشعور نفسه؟

- لا أدري. أنا لا تحدث مع أحد عن أحلامي، ولكن لي أصدقاء رحلوا ولم يعودوا، وأعتقد أن

الأسباب نفسها هي التي ساعدتهم على اتخاذ هذا القرار. لي صديق عاد منذ فترة من لوس انجلوس.

بقي اسبوعاً في غرفة من غرف أحد الفنادق، ورفض أن يخرج، واضطرت عائلته أن تزوره في الفندق،

وقال لي أن هذا المكان لم يعد يصلح حتى لزيارة قصيرة، وأنا نادم على هذه الفعلة.

- لماذا عاد؟

- ليؤكد القطيعة التامة ربما؟

- هل تعتقد أن هناك الكثيرين سيصلون لهذه النتيجة؟

- لا أدري . لا أعتقد، لأنهم غارقون في مهنة البكاء على من يفقدون يوماً، وما أن تنتهي موجة البكاء حتى يأتي بعدها الانتقام الأحق، وهكذا دواليك . لا وقت لديهم للتفكير، وأحلامهم كوابيس، وحديث الصباح بعد النشرة الاخبارية مليء بالمرارة .

- هل ولد والدك هنا؟

- والدتي بولونية، وصلت بشعر أبيض خائف، ووالدي ولد هنا من أب مصري

- هل تحدثت العربية في البيت؟

- كان ممنوعاً أن نتحدث العربية في البيت، لأن والدتي احتقرت هذه اللغة، ربما لأنها لم تستطع أن تحتقر الذين تسببوا بشعرها الأبيض، فاحتقرت من لا ذنب لهم في ذلك . لأن ذلك كان أسهل، خاصة أنها مرت بتجارب صعبة جعلت منها امرأة قوية، ولكن في الوقت نفسه تعتبر نفسها امرأة متواضعة لأنها تزوجت من والدي، والعجيب أنها لم تكن تملك شروى فقير . والدي كان يملك دكاناً وبيتاً، والآن هي المالكة والوالدي سعيد بذلك . تريدان أن أبقي هنا لكي أرث وهما على قيد الحياة؟ وكان ردي أن يهب هذا الملك لمشوحي الحروب .

- هل خدمت في الجيش؟

- لا . . . ولم أقل لهم إنني لا أريد الخدمة، بل تظاهرت بالجنون . هذه الطريقة أسهل

- وكيف استطعت اقناعهم بجنونك؟

- كان يجب علي مقابلة أحد أطباء علم النفس، ويجب أن أنتظر في غرفة تتوسطها بركة مياه صغيرة، وعندما أتى دوري وقف الطبيب على باب غرفته المقابل لي تماماً، وأشار لي بأن أتقدم فنظرت في عينيه وسرت نحوه عابراً البركة بحذائي وسروالي، ودخلت الغرفة وكانت دهشته عظيمة إلى حد أنه لم يحتاج للتحقيق معي كما هي العادة، ليتأكد أنني مجنون، وسلمني ورقة الإعفاء من الخدمة في اليوم نفسه .

- ماذا كان رد فعل والدك على ذلك؟

- والدي لم يهتم، والدتي خاب أملها، إذ يعني هذا أنني لا أستطيع إدارة الدكان، كما لا أستطيع

الحصول على الإرث دون وصاية

- وهل أنت سعيد بهذه النتيجة؟

- سعيد؟ لا . . . أعتقد أن من حقي الاختيار، وما يزعجني أنني اضطررت لهذا الأسلوب

للحصول على حقي، ولو ترك الخيار للمجندين الصغار لما اختاروا أن يدخلوا الجندية، على الأقل أرجو أن يكونوا كذلك.

- هناك العديد من جنود الاحتياط يرفضون الخدمة ويدخلون السجن بسبب رفضهم هؤلاء لا يجب أن يسمحوا لأحد أن يسجنهم بسبب ذلك، لأنهم لن يجدوا من يتعاطف معهم، إذا أن الأكثرية تعتبر الجندية أمراً طبيعياً، ومن الأفضل لهم الرحيل على هذه التضحية الخرقاء، والزهو أمام الرأي العام بأنهم سجنوا من أجل الانسانية. إن الرأي العام ينسى بسرعة وآلام الآخرين بالنسبة لهم حديث عابر لا غير.

- هل رسمت شيئاً في الشهور الأخيرة؟

- رسوماتي هي كوابيس، ولا أريد أن أطلع أحداً على كوابيسي

□

في المحطة المركزية للباصات، في العقولة، أوقفت سيارة أجرة وطلبت من سائقها أن يوصلني إلى دبورية. قال مندهشاً: لوجدك؟

- قلت: نعم

- يجب ألا تذهبي وحدك إلى قرية عربية، سيشدونك من شعرك وتختفين في مكان ما ولا يعرف مكانك أحد

- ولكن هذا يحدث في الضفة وفي غزة، ولم يحدث في هذه المناطق
- هراء كلهم سواء، في دبورية بالذات أحرقوا أحراشاً كاملة، منذ فترة قصيرة، والتقط الجنود العديد منهم وزج بهم في السجن.

- على كل حال إذا لم تأخذني أنت سأذهب مع سيارة أخرى

- على كيفك أنا حذرتك، ولو أنني أتساءل ماذا يمكن أن تجدي في هؤلاء العرب؟

- أظنك عشت معهم أكثر مني، ولهجتك غريبة، هل أنت من مصر؟

- أصلي من سوريا على الحدود التركية، كانت عائلتي من الأغنياء، ولكن والذي فضل أن يعيش بين بني جنسه. العرب لا أمان لهم.

- أفضل أن أرى ذلك بنفسي

- أدار موتور السيارة وقال: ما علي إلا تحذيرك. قلت له: ولكن كيف ستميش حياتك وأنت

تخافهم؟

- فليذهبوا إلى غزة التي لفظتها الأردن ومصر. إن ما أتعجب منه هو تمسك حكومتنا ببؤرة الفقر

هذه التي استنزفت قوى الجميع

- هل توافق أن يذهب أولادك على غزة؟

- لدي ولدان في الجيش، وإذا كان يتوجب عليهم الذهاب فيجب أن يذهبوا. في الأول العسكرية لا مزاح هناك

- ألم تتعب من الحروب؟

- بلى تعب، والحقيقة أنهم يجب أن يجتمعوا. إن الانتفاضة شيء سيء للجهتين. هم خسروا الأرواح، إذ نحن الأقوياء ونملك السلاح، ونحن خسروا السمعة الطيبة، والديمقراطية التي كنا نتحل بها ونبأها بها أمام العالم

- وماذا تقترح للحل؟

- أن يأتوا غزة ويسكنوا فيها

- وماذا ستفعل بأهالي دبورية؟

- ليرحلوا أيضاً. ألا يريدون هرفات؟ ليذهبوا إليه.

بدأت السيارة تخترق مرج بن عامر لؤلؤة فلسطين كما يسميه أهالي المنطقة. امتدت الأراضي على مدى البصر خضراء يانعة، يتلاعب بها هواء نظيف. وانتشرت القرى في أطرافه. مررنا بقرية إكسال التي بدت ناعسة من ملاطفة الهواء. (تساءلت إذا كان أحمد مازال يبني بيته؟ منذ أربع سنوات وهو يعمل لإنهاء بناء البيت أملاً في الزواج الباهظ، وتساءلت هل سيرضى أحمد ويتنازل عن البيت وقطعة أرض سيرتها عن أهله في مرج بن عامر ليذهب إلى غزة كما يقول السائق؟) وسألت السائق: هل تعتقد أن أهالي القرى سيرضون بترك هذه الأرض الخضراء ويذهبوا إلى غزة؟

- هذا الحل الوحيد الذي أمامهم. نحن الأقوياء ونحن الذين نختار لهم.

- كنت تتحدث عن الديمقراطية التي تباها بها

- لا تدعي العاطفة تغلبك. لا تدخل للديمقراطية هنا

كنا قد دخلنا القرية، وبدت نساء دبورية على التوافذ وعلى السطوح طلباً للشمس، وروية مشاة الطريق. بدت أحواض الزهور الوحيدة في الشارع كما وصفها لي محمد، وكان يقف بجانب الأحواض، وما أن رأى السيارة حتى انتزع يديه من جيوبه ولوح لي.

طلبت من السائق أن يقف. خرجت قبل أن أدفع الحساب، وسلمت على محمد الذي تبلل قميصه من العرق، وعندما تحولت للسائق لأدفع له كانت دهشته عظيمة لتحديثي العربية. تناول المبلغ وطار في سيارته وكان العقاريت في أعقابيه.

دخلت مع محمد إلى بيت أقارب له. رحبت بنا امرأة قدمها لي بأنها خالته. أخذتني من يدي

وأدخلتني غرفة اكتظت بالنساء، وتوارى محمد في غرفة أخرى تصاعدت منها أصوات الرجال. أجلسني خالته على حافة سرير مقابل عشرين امرأة أعمارهن متفاوتة ما بين عجوز طاعنة في السن وعجائز مازلن يبصرن إلى آخر الغرفة، ونساء في الأربعين، وطفلة رضيعة تناقلنها بين أيديهن، وكل منهن تطلق أصوات المناغشة للرضيعة، تاتا. . . قولي تاتا. . . ثم تطيع قبل على وجنة الطفلة، وتنقلها إلى جارتها، حتى لفت الرضيعة أحضان جميعهن، واستقرت في النهاية في حضن والدتها باكية. احتضنتها وهي تهدى من روعها وتقول: لآلأ يمة هنول تينة. وعلقت خالة محمد: هذه خافت من عصبات روسهن خذليها ليرة.

وسألت أم محمد: لماذا كل هذه النسوة؟

قالت: جايات لياركن لحماتي بالحج

إلتفت إلى حماتها وباركت لها بالحج، ردت داعية لي بزيارة الحج قريباً، وأدخلت يدها في صدرها وأخرجت سبيحة زجاجية خضراء، وقالت: خذي هذه لك من ريحة الحج.

تناولتها شاكراً. قالت: سبحي عليها الله بفتحها بوجهك.

ثم سألت: خير إن شاء الله، رفيقة لمحمد؟

قلت: أنا جاي أسأل عن مشاركة أهل دبورية في الانتفاضة

قالت عجوز تجلس في الزاوية بصوت منهك: الانتفاضة؟ ماله الانتفاضة؟ كان عنا وأهلنا فيه

ورحبنا فيه وكان مبسوط؟

وتصاعدت قهقهات مختلفة الأعمار، وقالت خالة محمد وهي تلتقط أنفاسها هذه الحجة بتفكر أن الانتفاضة راجل، ما تواخذيها كبيرة في العمر، وعلا صوت من الركن لامرأة بدأت العقد الخامس: الانتفاضة موجودة من أربعين سنة، جاي تسألني اليوم عن الانتفاضة؟ طول عمرنا في الانتفاضة، منعمر في القوة، مناكل في القوة، منجوز في القوة ومنخلف بالقوة لا هم قابلين باللي أخلوه، ولا احنا قابلين باللي أخذوه.

همست جارتها: اسكتي. . اسكتي يا أم عمر

أم عمر: ليش أسكت؟ والله ما أنا ساكتة، إخوتنا في الضفة نحروهم وأنا أسكت؟ ما كل الدنيا عارفة شو بصير وكمان بدك أسكت؟ لا والله ما أنا ساكتة. ثم سكنت ولمعت عينها الصغيرتان رغم الركن المظلم الذي جلست فيه.

- من وين الخالة؟

- من كوكب، كوكب أبو الهيجاء، وأصلنا من الدمون، لما طردونا من الدمون في الـ ٤٨ اتشردنا،

إشي راح على طمرة وإشي على كابول، ونحن على كوكب، وتجاوزت في دبورية وأبوي راح مع اللي راحوا، لكن الحمد لله بقينا في بلدنا، وما شردنا على لبنان. اللي لحقوه (أصباهم) أهل لبنان ما حنا لحقه، لكن ما سلمنا من كلمة لاجئين. صحيح كل بلادنا بلد واحدة ولكن بلدنا هي الدمون لأنه يم سكنا في كوكب قالوا عنا لاجئين، وفي دبورية بقولوا عني الغريبة، وهيهن (وهاهم) بقولوا بذهن يرحلوا على الضفة، فكرهم نقبل؟ صحيح أهل الضفة إخواننا لكن الضفة لأهل الضفة. هاي البلاد لأصحابها ونحن أصحابها، وهاي نحن قاعدين.

- العجوز الطاعنة: ياباي شو بتحكي كثير، رجال إنتي؟ كل هالحكي وما ذكرتي اسم الله. تضاحكت النساء، بينما اقتربت مني إحدى الفتيات بصينية شاي، نهرتها إحدى النسوة وقالت لها: جيب لي بالاول كزوز (شراب غازي) خليها تبورد. وفي لحظة عادت بكأس كزوز أصفر عندما رشت الجرعة الأولى تبين لي أن غازه اختفى، وبدأ طعمها غريباً. حاولت إعادتها في هدوء خوفاً أن تلاحظ إحداهن أنني لم أحبها، ولكن هيهات من هذه العيون التي لا تحيد عني، فقالت خالة محمد: ما حبيته؟ ليه؟

قلت: لا ما يشرب شراب غازي

- غاز؟ من مين له الغاز؟ هذا كان زمان. اليوم في هالغلي، صاروا يزيده فيه، كل ما غليت الدنيا بزوده فيه لحد ما بقي منه غير لونه.

أطل محمد برأسه من الباب وأشار إليّ، ودعت النساء وذهبت بصحبته ودخلنا الدويان الذي انتشرت الكراسي الخيزران في أطرافه. وتدلّت السبحات وامتلاً جو الغرفة برائحة الدخان العربي. سلمت عليهم واحداً واحداً، وجلست حائرة. أطل طفل في الثالثة عشرة، نظر في الموجودين، واختار أحدهم وجلس ملاصقاً له، وربت الأخير على رأسه، وملّس الشعر الفاحم، ثم مال عليه بهجذعه وهمس له بشيء. هز الطفل إحدى كتفيه خجلاً. وكان الآخرين فهموا بماذا يهمس له فقالوا مشجعين: يلاً.. يلاً يا حسن ما تستحيش، يلاً يا زلمة. وبعد مقاومة قليلة بدأ حسن يلقي قصيدة لمحمود درويش:

يدان تقولان شيئاً وتنطقان

ونعرف كنا شعوباً وصرنا حجارة

ونعرف كنت بلاداً وصرت دخان

وانخفض صوت حسن وقال بفتح: يدش، ثم حمل نفسه وهرب راضياً إلى باحة الدار.

وقال أبو خالد الذي جلس حسن بجانبه: حسن حافظ شعر نزار قباني، ومحمود درويش، وسبع القاسم. رد عليه رجل يدخن سيجارة مذهبة وقال: خليه يحفظ أشعار وطنية. نزار قباني للشيش، كه

قصص حب ما إليها طعمة وأجابه أبو خالد : ليه يا زلمة؟ والله نزار قباني كتب قصيدة عن الانتفاضة أحلى قصيدة

- صار شاعر الهوى وطني؟

- يا زلمة دنيا ويتغير

- ما أحسن من محمود درويش

- محمود درويش؟ فضحنا محمود درويش مع التقلبيين الاسرائيليين . أي هاي عملة بتعمل بها الوقت؟

- انتفض رجل في الأربعينات من عمره وقال خليه قالها فعلاً في لحظة غضب . بدهن يمنعوننا كمان من الغضب؟ كيف بدو الواحد يسبّ لما يغضب؟ بكلمات حلوة؟ ها، قلّي وحياتك يلا تفضل سبّ علي بدون ما أزعل منك . . أي هو قليل اللي عملوه؟ مَهْم قتلوا بطلّغ خمسميت واحد، نوقف مكتفين يعني؟ وكتف يديه متعجباً . يتساءل أحدهم : شو قال؟ شو قال؟
لا أحد يرد عليه، أعاد السؤال : شو قال يا زلمة؟

رد عليه : قالهن روحوا انتقلوا ارحلوا عنا، وحتى مش هيك مش بهاي الكلمات بالضبط . وقايمين القيامة على كلمة؟ لو بقيموا القيامة علّ بصير بغزة مثل ما قاموها على كلمة كان قلنا والله في عدل!! قال الذي تسأل : اتركونا من الصباح شو بدنا نتقاتل يعني؟ المسامح كريم، ثم أردف سمعتوا . ؟ إنه تولد في الضفة والقطاع في ليلة واحدة سبعة وستين صبي وثلاث بنات؟ هذه مش معجزة يا عالم؟!

أطلت إحدى النساء وكأنها تنصت على حديث الرجال : صلي على النبي وقول الله يزيدهم . هذه حكمة الله ، والله حتى يقولوا أنه في غزة بخلفوا بس صبيان؟! أراد محمد الذي سكّث مثلي طوال الحديث أن يغير مجرى الحديث ليساعدني على الدخول في النقاش، وقال : كيف ساهمت دبورية في الانتفاضة؟

- ساهمت مثل ما ساهمت غيرها من القرى، بالملابس والأغذية، أشرفت عليها لجان .

- وسألت عن الاعتقالات التي حدثت في دبورية، فأجاب : على الأقل ثلاثة .

- صار حرائق ومولوتوف؟

- نكتب على المحيطان نعم لمنظمة التحرير

- واعتقلوا شباب من دبورية، واعتقلوا سمية بنت عباس، بذلك تروحي عندهم روح يا محمد معاه

وارجعوا تعشوا .

سمية في العشرين، تتعلم الخياطة في حيفا في مدرسة يهودية. عندما دخلنا عليها كانت منهمكة في شطف البيت ورائحة الطلاب الجديد تبعث من الجدران. جلسنا على «الفراندا» متفادين برك المياه التي لم تجف بعد.

جلست سمية، وقد رفعت بنطالها إلى نصف الساق، وعقصت شعرها الفاحم إلى الوراء، وأمنت خصللاته الأمامية بدبابيس بنية، وسألت: مين المي قالكم أنه أوقفوني؟ أهل البلد؟ أيوه وقفوني بتهمة كتابة شعارات على الجدران، وكانت أول مرة أدخل فيها مركز الشرطة، حقق معي أربعة أشخاص كل واحد سؤال، ما ألحق أجاب على هذا يجيني الثاني بسؤال، وما صرت أنا مثل الطابة بينهم، حتى دونوني من كثر الأسئلة، وكنت أنكر كل الاتهامات، وبعد ما يأسوا مني قالوا أن عندهم شريط فيديو وأنا مصورة فيه وأنا أكتب على الجدران، والدليل ضدك موجود هون وخبطوا على جاورو الطاولة. أصررت على الإنكار. ولم أخف من تهديدهم. بعدين عرضوا علي العمل معهم ضد أهل دبورية، وأخبرهم بكل ما يجري في البلد، هددوني وقالوا الدليل هنا، رفضت ولأني واثقة لم أعمل شيئاً، ولا يوجد لديهم دليل، وأعطاني رقم تلفون لأتصل به وأخبره من يكتب الشعارات على الجدران وقالوا: لن تكمل تعليمك إذا لم تتعاوني معنا. بعد فترة اتصل أحدهم بي على البيت وسألني عن الأخبار في البيت وعن البلد، ثم طلب من أبي أن يدعو إلى شرب القهوة. المهم مسكوا الكل ما عدا اللي رمى حجارة وكتب الشعارات.



يشرك الباص ضجيج حيفا ويتوجه إلى القرى المحيطة بمكا، عبلين، طمرة، كابول، ثم عكا. تكلس العمال من جميع هذه القرى وفاحت رائحة العرق والدخان. ذقونهم نابثة، وعيونهم منكسة ناعسة. بعضهم أرخوا رقابهم على أكتاف جيرانهم في المقعد، وبعضهم فتح الجريدة العبرية على أخبار الرياضة، وآخرون تهامسوا بتعب. رغم الازدحام توقف الباص في كل محطة، وصعد إليه المزارعون بأكياس وسلال مليئة بالخضار الطازجة رائحتها خفتت من ثقل الجو الخانق. على مفترق عبلين صعدت فتاة يبدو أنها ما زالت طالبة ارتدت جينزاً وقميصاً زهرياً، وتركت شعرها المجدد يتطاير مع الرياح النافذة من النوافذ، وتدلّت من يدها محفظة قماش، واتلعت حذاء أبيض رياضياً. تطلعت بثقة في الركاب، ووصلت بنظرها إلى جاري الذي تزحزح ودعاها للجلوس. تقدمت شاكراً وجلست نافخة على خصلة مجددة تدلت حتى أنفها فأطارتها في الهواء للحظات، ثم عادت واستقرت بجانب أنفها، تلفتت حولها تمنعت في وجهي دون أن ترف لها عين، ثم نظرت إلى السهول الخضراء وعادت تتمتع في وجهي. أخرجت من محفظتها علكة نعناع قدمت لي واحدة وقالت: هذه أول مرة أراك في الباص؟ هل تتعلمين بالجامعة؟

- لا، جاي زيارة
مضغت العلكة في فم مقفل، وبلعت ريقها، ورفعت يد بأظافر مطلية بالأحمر وخشخت بأساور
نحاسية

- من وين انتي؟
- ساكنة بره لكن اهلي في المنطقة
- نيالك! ساكنة بره، أنا بدي أسافر لو بلاقي منحة للتعليم في الخارج.
- شو بتعلمي؟
- أدب عربي. أنا ما كتشش بدي أتعلم أدب عربي، بس هذا الموضوع الوحيد اللي انقبلت فيه.
- شو كان بلدك تدرسي؟
- محاماة، حلمي أتعلم محاماة، لكن هون القبول للمحاماة صعب للطلاب العرب. محاماة،
وطب، وهندسة، في عدد محدود من المقاعد لهذه المواضيع.
- وحالياً مين أعطاك منحة؟
- بتشتغل بالتنظيف. لو اهلي يعرفوا أنه هذا شغلي كان حبسوني في البيت، بس أنا قلت لهم أنه
بعطى دروس خصوصية بالعربي، أفساط الجامعة غالية، اهلي بتظلي في جيوبهم بتشوفي باريس، ولا
قرش.

- طيب كيف خلوكي تتعلمي؟
- مئة جاهة وجاهة، وقبلوا بشرط أنه أروح على البيت كل يوم. وقضوا أنني أسكن في مساكن
الجامعة، وهماي أنا بضيع من ثلاث لأربع ساعات على الطريق باصل البيت وراسي بتلف من السفر.
- طيب الجامعة ما بتعطى منحة؟

- لليهود بس. في صندوق القدس في أميركا، أعطوا بعض الطلاب ٥٠٠ دولار بعثة. ما حدا
رد، لكن حتى لو أرسلوا ٥٠٠ دولار نقطة في بحر، بعدين بدهن أحلف لهم على القرآن ليعطوني،
يعني الواحد يشعر أنه شحاذ؟ أحسن الواحد يموت ولا يشعر أنه شحاذ

- وين بتشتغلي تنضيف؟

- في حيفا عند اليهود

- وكيف علاقتك معهم في هذه الأيام؟

- صعبة كثير. كل ما بصير شي بالضفة بروح أنا خائفة. صاحبة البيت بتقول: شايقة شو عملوا
فيها؟ ما برد أنا بدي أشتغل. لو بدي أقول اللي جاي عيالي أقوله كان طردوني. ويلي من اهلي ويلي
منهن، بالنسبة لي الحياة صفر في بير دون قرار. انتي تعلمتي هون؟ لو تعلمتي هون كان تعرفني على

مشاكلنا في الجامعة، الطلاب اليهود بطالبوا بطردنا ولازم نفكر بأجار الباص، بأقساط الجامعة، بمشكلة السكن، وإذا وجد طالب منا سكن مع يهود، بعضهم يرفض السكن مع عرب. لي صديقة لما سكنت في الجامعة طالبوا البنات اليهوديات طردها من القسم، ولكن صديقتي ما سكنت، وصلت الادارة وصارت فضيحة، وأصرت أنها لن تنتقل من القسم، وقالت لهم إذا مش عاجبهن ليتركوا هن، واضطرت الادارة على الرضوخ، وسكنوا مع بعض، وفي النهاية عام من السكن المشترك، البنات اليهوديات صرن صديقاتها، وقلن لها أنه ما كانوا يفكروا أن العرب نضاف.

توقف الباص في منتصف الطريق، ترجل السائق ووقف في باب الباص، وصرخ من أعماله يا أبو كامل يا أبو كامل، هات لك ضمتين بقدونس، أفاق العمال وتململ بعضهم وغير من وضعه. قالت الفتاة هذا السائق بيعملها كل يوم تقريباً، أنا بدى أعرف شو يعمل بالقدونس كل يوم؟
- يمكن بعمل تبولة
- تبولة كل يوم؟ مش معقول!

هرع صبي مخترقاً الزرع الأخضر، حاملاً إبطاً من البقدونس، صعد درجتي الباص، ناول إبط البقدونس للسائق وجلس على أرض الباص بجانب السائق الذي سأله: كيف موسم الخيار؟ منيح؟ رفع الصبي رأساً حليقاً، وقال بصوت عال رفيع: أبوي مش مبسوط من الموسم، ويقول لوزنا بندورة كان أحسن.

السائق: ليش؟ التجار مش حاجزين الموسم من الشتاء؟

الصبي: حمزوا، بس مدفعوش.

السائق: وقلني دار أبو العبد شو زارعين أرضهم؟

الصبي: هذولاك زرعوا أبو كادو، بس يرضه مش ماشي حالهم، لأنه شركة التصدير بتشتري بالأول من الكيوتسات، وإذا كانوا محتاجين يشتروا من عنده عالفصلة يعني.

صعد صوت رجل لبس الحطة والعقال، قائلاً: والله يا عمي أنه أحسن شي نزرع قمح وشعير، ما بدها شغل ولا حواش، لكن الحكومة مانعة زراعة القمح، أعطت الحق للكيوتسات لأنه أهون، وتركت زراعة الخيار لأننا يا هالفلحين، تحت الشمس الواحد بينقتل، والبنات بطلن يقبلوا ينزلوا على الحواش (القطاف)، من يوم فتحت مصانع الخياطة، انضبن فيها وترى من الشمس ويقولوك أنه أريح والقبض أهون وأضمن، والله يا خال معهن حق، شو فكرك لما الفلاح ما تنبعش زراعته من وين يجب أجرة البنات؟

تزعزعت الفتاة من جانبي ووقفت وشلدت حبل الجرس. نزلت في محطة امتدت الأراضي من حولها على مدى البصر. توقف الباص والتفت الفتاة وقالت: أنا نازلة هون، بخاطرك. وقفزت إلى

الشارع، ومشت بين الحقول، وعقب الرجل ذو الحطة بعدما تبعها بنظره، لوين رايحة البنت والله ما عارفها، هذيك الناحية ما في غير أرض دار أبو الهيجا، مش على علمي أنه في عندهم بنات يتعلموا. لم يرد عليه السائق الذي انحنى إلى الأمام بكل جذعه مع الباص الذي أسرع في منحدر قصير، ثم تحول إلى اليمين إلى قرية امتدت بيوتها من سفح الجبل، حتى التفت بالسهول المزروعة. وعند مفترق طرق نزل الرجل ذو الحطة حاملاً سلة برق فيها الفلفل الأخضر، وعندما وصلت قدماء أرض الشارع التفت للسائق وقال له: الله معك.

أكمل الباص ومرّ على ثلاث محطات نزل فيها معظم الركاب، ونزلت أنا في ساحة البريد. بدأ المغيب ناعساً في الشارع الخالي. علت طقطقة حجارة «الشيش بيش»، من إحدى النوافذ وصوت يقول: والله راحت عليك يا أبو مصطفى.

ولجت إحدى الحارات وكانت قفراً حتى من الأولاد، مع أن جميعهم عادوا من المدارس، وعادة لا تخلو القرية من ضحيج أولادها إلا إذا كانت هناك جنازة ستمر من الشارع.

وصلت بوابة كبيرة وضربت بيدي على الحديد، وطلت فتاة ضرب شعرها إلى الشقرة لبست نظارات طبية وقالت: اتفضلي
سألتها: أخوك هون؟
آه.. تفضلي.

- صعدت بضعة درجات ودخلت، كانت الغرفة أو الفرندا التي تحولت إلى غرفة، أقفلت بمساطر بلاستيكية أو بالتريس كما يسمونه، وامتدت على ثلاثة جوانب مقاعد حديدية طويلة، فرش عليها البسط الغزافية المخططة. احتل نصف ناحية رجل مسن، اتكأ على ثلاثة مساند، ومد قدمين دون جوارب، وجلس بجانبه ثلاثة شباب عرفت منهم حسان، وقدمهم لي عمر، وياسر، جلست بجانب الفتاة التي استقبلتني مقابل العجوز الذي أسند نفسه بصعوبة، ودقق النظر بي وقال: مين الأخت؟
رفع حسان صوته وقال: صحفية بابا.

أرخصي ظهره على المساند: بتكتب بالجرايد؟

حسان: آه بتكتب بالجرايد.

أبو حسان: بتكتب بالاتحاد؟ جريدتك؟ اللي مروح عليها مصرياتك؟

حسان: بابا؟! يا الله عاد

أبو حسان بهدوء: أنا قلت اشي؟ شوقلت، وين أمك؟

حسان: راحت عند إخواني يسلقوا بليلة

أبو حسان: تسلق بليلة وتتركني لحالي

حسان: ما أنا هون

أبو حسان: أنا شو بدني فيك أنا بدني أكل

حسان: هاي سميرة هون، قومي يا سميرة اعلمي أكل لأبوي

أبو حسان: بديش.. بديش. بدني استنى أمك، ثم عاد ونظر إليّ كأنه رآني لحظتها وقال: من

وين الست؟ بكك تنامي عنا؟

حسان: آه بعدها تنام عنا

أبو حسان: قوموا افرشوا لها، افرشوا لها الأوضة الشرقية بتنام مع سميرة.

حسان: طيب يكبر على النوم، على مهل

أبو حسان: على مهل.. على مهل كيف بكك، ثم اغمض عينيه وراح في سبات سريع إليه

بشخير خفيف

نظر عمر كالمعتذر وقال: ما تأخذه كبير في العمر وبدي يخرف

حسان: يا زلمة تقول الجريدة عدوته؟

عمر: إن اجيت للحق معاه حق، الجريدة ما فيها اشي ينقرا

حسان: اسكت يا زلمه، انت بتقراها لتعرف أنه فيها اشي ينقرا؟

تدخل ياسر وقال: ها.. ها بدينا، اسكت يا عمر اي هو أنت دافع حقها؟

عمر: أنت يا ياسر اسكت، طول عمرك زلمة حكومة واسى صرت رب الوطنية، شوي شوي لو

بطلع في ايدك بكك تنظر.

ياسر: ولك أنا زلمة حكومة؟ ليش بابا. عشان كنت معلم مدرسة شو بدني اشتغل يا جيبني؟ في

عندك شغلة تشغلني اياها منين اعيش، واللا أنت بتجيبلي خبز لأولادي؟ قول عن حالك يوم أبناء بلد

ويوم حركة ديموقراطية، ويكره يعلم الله.

حسان: علقت يا جماعة الخير حللونا إيه؟

سألت ياسر لماذا أنهى عمله في التدريس؟

قال ياسر مزهواً: بعد ستة أشهر من الانتفاضة

سألت: ماذا تعمل الآن؟

قال: تاجر

عمر يسخرية: بعد ما أمنت نص تقاعد، والتجارة أريح، كنت من الأول تشاطر.

ياسر بحقن: يا زلمة أنت مالك؟ لازم أفسر حالتي لحضرتك؟

عمر: طيب وليه لما كنت تعلم، كنت تمنع الأولاد يطلعوا على المظاهرات، وليه ما علمتني

تاريخ فلسطين، بدل ما تعلمهم تاريخ إسرائيل؟

ياسر: أنا مش شغلتي أحرصهم اللي بدو يطلع على المظاهرات بطلع غصب عني، وأنا إذا سمعت الحكومة إني ما بقول ممنوع، بضربوني بأولادي وأنا صحيح في عندي نص تقاعد، وأسي ولادي كبروا، واللي بدهن يعملوا يعملوا.

عمر: وفكرك أنه الدخول في الحزب عمل وطني، الداخول في الحزب أول إنسان محتمي من الحكومة، خاصة بعد الغزل اللي بصير بين الاتحاد السوفياتي وحكومتك.

ياسر: وفكرك الحركة التقدمية، تقدمية؟ يا سيدي الحركة التقدمية ما فيها جديد إلا أنا عدوة الحزب الشيوعي؟ ويولد هذا الجنرال راح يبقى جنرال.

حسان: يا أخي ليش بتتقاتلوا ليش، كل واحد ورأيه آخرتها أنتم أصحاب وبدل ما تقضوها صياح، اشتغلوا مع بعض

عمر: إحنا حبيبي مشتغل اما هم مقضينها يصموا، شو بقول الاتحاد السوفيتي، بتشوفوا ثاني يوم بجريدتهم، غورباتشوف رقص التقاليد ترقيص بين يوم وليلة، وهني على العميانه، احنا وراك يا سيدي

ياسر: أما أنتم ما في عندكم سيد لتلحقوه،

عمر: إحنا سيدنا ياسر عرفات

ياسر: واحنا سيدنا ياسر عرفات

عمر: وشو عملتوا أنتم للانتفاضة؟

ياسر: شو عملنا؟ مش عارف شو عملنا؟ أنا بس مبارح رجعت من جنين. وصلنا ١٤ طن أكل و٣٠٠ ألف شاقول تبرعات. هذا مبارح بس مبارح وهاي حسان شاهد.

عمر: أنت والله صابر إلك قلب، وعبرتوا المحسوم (نقطة تفتيش)؟

ياسر: صحيح أجبرونا نرمي الأكل، على الطريق لكن المصاري وصلناها

عمر سآخرأ: الله يعطيكم العافية، تمت الانتفاضة بأعمالكم الخيرة

ياسر: آه تمت... معلوم تمت.

فتح أبو حسان عينيه، ونظر فينا جميعاً وسأل: لشو بتتقاتلوا؟

ردّ عليه حسان: ما حدا تقاتل

ودون أن ينظر أبو حسان إلى ابنه قال: فكرت عم تتقاتلوا، قديش الساعة

حسان: الساعة سبعة

أبو حسان: وأمك لسه ما إجت ليش ما إجت؟

حسان: يمكن راح تتعشى عند اخواتي
 أبو حسان: وأنا تاركنتي لحالي هون الله يسامحها.
 انفجر حسان ضاحكاً والتفت إلي قائلاً: هذا أبوي عشقان أمي من أول وجدديد.
 أبو حسان حاول أن ينهض. لم يفلح، فمد يده في الهواء ناحية حسان الذي سارع وشده للأمام
 حتى جلس وأنزل قدميه. حرك أبو حسان أصابعه فطقطقت فقال بشيء كالغنج: آي سامع.. سامع
 جنابي مكسرة.

حسان: من القعود قوم تمشي شوي
 أبو حسان: بديش أتمشي إسي بقع بكسر حالي. ثم نظر نحوي وسأل: الصحفية بعدها هون؟
 قومي يابا روجي صارت الدنيا ليل
 حسان: بدھا تنام هون

أبو حسان موافق: هون هون، خليها تنام مع سميرة.. ثم أردف عن شوبدك تكتبي؟
 أجاب حسان عني: بدھا تكتب اللي يحكوها الناس
 أبو حسان: كل الناس؟ الناس بتحككي حكاي فاضي، وهذول (مشيراً إلى حسان ويسر وعمر)
 حكين أفضى من فاضي، كله مناقرة في مناقرة.. ثم سبحت عيناه في الفضاء وقال: أنا شفت فيروز
 بتغني بعكا، اليوم فيروز اختاره أكبر مني، بقولوا بعدها بتغني، أبصر كيف صار شكلها اليوم؟
 حسان: متى غنت في عكا يابا؟

رفع أبو حسان يده إلى أعلى وقال: من زمان.. زمان.. قبل ما تسقط عكا بكثير، لما كانت
 عكا.. عكا.

سمعنا صوت الباب يفتح، قال أبو حسان: هذه أمك شوف.. شوف.. إذا هي
 حسان: اللي فابت بدو يطل

سمعنا طرقعات على الدرج، تنبه أبو حسان وقال: هذه هي، هذه هي، ثم نادى يا فاطمة، يا
 فاطمة وين تركنتي لحالي. دخلت امرأة ممثلة طويلة بوجه باسم نحيف، وقالت: شوبدك ترضع؟ أجا
 موعد الرضعة؟ كنت عند البنات اللي مثلي وين بروح؟ ثم التفتت نحونا وقالت: تنمسوا بالخير يا
 جماعة، ثم تركت جسداً منهكاً يأخذ مكانه بجانب أبو حسان، الذي اقترب من يدها الطويلة وأخذها
 بين يده. مسحتها منه وقالت: عزا. ما أنا على وضوء، كتم حسان ضحكة وقال: أبوي يغازل أمي.
 ردت أم حسان ضاحكة: آه فاق واستفاق، شفت؟ بدك تضحك الأولاد علينا؟ بعد ما شاب فوزو
 الكتاب؟

أبو حسان: خليهن يضحكوا.. أنا يوم ما كنت شاب ما كنتش رامي طولي طول النهار على

الكراسي . كانت الحارة ترجف مني ، وتقول أبو حسان مرق اليوم؟ اليوم؟ اليوم صار مبارح . وكأنه أفاق من سبات ، وأعيدت له حياته قال : في عنا ضيفة بدھا تكتب عن الانتفاضة .

رفعت أم حسان قدميھا عن الأرض ووضعتھا بجانبھا ، وقالت : يا حرام على أهل الضفة إحنا بنھو عاملين؟ والله ما هو طايئنا من الظلم اشي بحدھن (بجانبھن) أي والله يا حبيبي غير الحسرة ما بطولنا بالحسرة على اللي بروج الله يكون بعون أمھاتھم ، شباب عم بتروج ، واحنا شو بطلع بايدينا؟ ولا اشي ! من يوم جمال عبد الناصر ما عاد في هية للعرب . تنحني ياسر وقال : ما إجا من عبد الناصر غير النكسة . عمر يضحك : ليه يا حبيبي ما هو كله من تحت راس صحابك الجدد سلاھن ووعودھم مثل

الفرمل

احتقن ياسر وقال : الفاضل دايما بلزقھا بغيره

عمر : خليك هيك ، إن سوريا ذبحت مستنى الاتحاد السوفياتي شو بتقول أن الفلسطينية اتلبيھوا ، مستنى الاتحاد السوفياتي شو بتقول ، استنى يا حبيبي ، استنى تشوف آخرتھا وين .

ھم ياسر أن يرد لكن صوتاً أتى من الخارج ينادي على حسان ، فھمھم ياسر وقال : غاندي وصل أطل شاب قصير أسمر شعره أسود ، ما زال مبلولاً ، وقطرات المياه تسيل على حاجبين كثيفين . تنلم وجلس على طرف المقعد . .

سأله عمر : شو غاندي؟ ما طليتش مبارح كنت عند خطيتك؟

المسمى غاندي ابتسم : آه يا سيدي ، العالم بموت من الجوع ، وما في شغل ، والست وحياة نأنسك بدھا دار ويدون هالشرط ما متجوز . أنا أصلاً وين بلدي ابني؟ أي هو في أرض عندي؟ يا أخي لكبر أنه هالمشروع راح يفشل .

ياسر : ما نت ما بتحمل ، بدل ما تحكيھا كلمة طيبة بك ياھا تعمل رب بندورة ، عشان تقاطع الاقتصاد الاسرائيلي أصلاً هي فاهمة عشو أنت بتحكي .

غاندي : يا زلمه الواحد قاعد بدون هوية بدون أرض بدون كيان ، وخايف يقول ، وبك إياتي زوح اشتري علبه بندورة أنا زارعھا؟

ياسر : ليش بدون هوية؟ ما عندك الجنسية الاسرائيلية؟

غاندي : يعني بك ايانا نعمل زي القرعة اللي بتتحالي بشعرات جارتھا؟ في الضفة بطالوا الاستقلال وجنسية ، وأنا شو طالعلي؟ بكره بصير لھم دولة ، وإحنا منبقى خدّم لدولة إسرائيل دايرين على البغل المطاعم والفنادق ، واحنا ما منعرف من العروبة إلا اسمھا ، ومش بس هيك ، إحنا يا عمي العروبة كائنيتنا ، وإن صارت فلسطين احنا ككّك على بلاطة ، فلازم من اليوم نسמעن صوتنا ، بتضحك ياسر؟ تضحك يا سيدي . آه بلدي أحاربھن بالبندورة ، يا عمي إحنا الفلاحين ، إحنا منطعميھن ، ھم بزروا

الفواكه، ومن الفواكه بتعيش؟

ياسر: أنا مش عارف مين اللي يود يسمعك؟

غاندي: بلاش ما حدا يسمعني، أنا بسمع حالي. أصلاً مين راح يسمعك إذا ما سمعك اليوم، دق الحديد وهو حامي، مين مستعد يروح يترك حاله وماله ويعيش في الضفة؟ أنت مستعد، ومن ناحية ثانية إحنا في سجن من زمان سجن جغرافي، الدول العربية ما بتتعرف علينا، ويكره فلسطين عندها همومها لخمس سنين سنة لقدام، وينك إعادة فلسطيني الخارج، وإقامة دوائر، ونظام ثابت، وإحنا على الفضلة!

ياسر: ما هو إذا صار سلام الطرق بتفتح.

عمر: سلام؟ سلام مع مين؟ زي السلام مع مصر؟ قول انتو رحتو ركض من سميح القاسم وانزل، المصريين انفسهم مش راضين عن هذا التنازل.

ياسر: لازم نعيش في الواقع العلاقة مع مصر أصبحت واقع، الدول العربية بأجمعها تنازل وأحادت العلاقات مع مصر، والتخلي عن مصر خطأ سياسي
عمر: يا أخي أنا ما بقول التنازل عن مصر، لكن إجبار مصر على التراجع عن رقصاتها مع إسرائيل.

غاندي: الحقيقة إحنا عرب الثماني وأربعين في إيدينا نعمل أكثر من ما بتفكروا عن طريق إضراب شامل عن العمل في الميادين ونستغني عن الاستهلاك، بنعيش الدولة في اضطراب، بصير ويلها الانتفاضة في الضفة والقطاع ويلها إضرابات في الداخل، خلال أشهر تبدأ في الحوار خوفها من امتداد الانتفاضة، وإحنا منستغل الفرصة، ومنطالب في حقوقنا في المساواة.

ياسر: والله يا غاندي إنك غاندي، بس ما في عندك شعبية غاندي.

غاندي: مش بقول أنت وإياه نحن نؤيد منظمة التحرير يا الله أيدها ابعت مصاري للانتفاضة وأكل، هذا مفعوله قصير ونقطة في بحر، وإلا المظاهرات الخائنة اللي بتتجمع مرة في السنة هاي قتلها وهي شكل، هذه دعاية مفعولها قصير ومحدود، هذا زائد أنه أنت وإياه. وإياه تكون إيدنا واحدة لكن نحن أيدينا مبعثرة كل واحد بصفق على مواله.

عمر: وعشان هذا يصير لازم حزيك يا حبيبي يا ياسر، يسمع أوامر ياسر عرفات مش أوله غورباتشوف.

احمر وجه ياسر للتعريض الأخير، وضم قبضته وضرب الطاولة أمامه وقال: خلص يا عمر، كذب ووفيت ما أنت وحركتك إلا برجوازية صغيرة تدعي الثقافة أدعاء حتى بالحكي مش شاطرين.

أفاق أبو حسان من غيبوته ونظر فينا نظرة فارغة وقال: بعدكوا بتحكوا عن عكا؟

في حيفا في حارة الحليصة، افقر حي في حيفا، يتنازع السكان مع السلطة على بقايا البيوت المهدامة ليسكنوها، وفي إحدى بيوتها المطلة على الميناء التقيت بمحام، كان يهم بالذهاب، وقال: يجب أن أكون في القدس صباحاً، طلبت منه أن أسافر معه، رحب برفيق للطريق وقال: سأمر من طريق أريحا، سألته ألا تخاف الحجارة بمنزلة سيارتك الصفراء، رفع يديه إلى السماء وقال ضاحكاً: المكتوب يكتب.

ودعت بدوري، وجلس في مقعد السيارة الفخمة، وتهدأت خارجة من حيفا، وعندما تجاوزنا الحقول الخضراء إلى صحراء حارقة وهواء ساخن، انتشر على أطراف الطريق أطفال يبيعون خضار الغور. توقف أمام إحدى البسطات وسأل بعربية صحيحة: قديش الفلفل الأخضر؟ رد صبي في الرابعة عشرة أنهكته الحرارة: بخمسة شواقل. نزل من السيارة واشترى صندوق فلفل أخضر وصندوق بصل، وأخر بطاطا ولوح لهم مودعاً.

سألته: لماذا تشتري كل هذا؟

قال: في القدس الكيلو الواحد ثمنه ثلاثة شواقل، وهم إن لم يبيعوا خضارهم سيرمونه إلى القمامة غداً، أو بعد غد. السوق لديهم محدود، وخضار الغور لا مثيل له في العالم.

من أين تعرف كل هذا؟

قال باعتزاز: أنا وليد هذا البلد (صبره) كما يقولون، ولدت قبل أن تولد الدولة.

ـ وهل تتحدث العربية دائماً مع العرب؟

أنا متمسك باللغة العربية. تحدثنا في الحارة، انقطعت عنها في مستقبل العمر تقليداً للاشكناز الذين ألقنونا أنهم أفضل منا، وعندما التحقت بالجندية علمونا أن ننسى ما كنا، وأصبحنا الأسوأ والأكثر توحشاً. علمونا أن نحلم بقتل عربي لثأر. إني أتساءل حتى الآن كيف.. كيف حولنا إلى أداة؟

سألته بحذر: وهل قتلت عربياً؟

نظر إلي، ثم تحول بنظره إلى الصحراء، وتصبب عرق ساخن من جبهته، وقال وكأنه الخمي ركبته: كان عمري تسعة عشر عاماً عندما ذهبت مع شلة أصدقاء إلى صحراء النقب، نلهم بالسلاح، وتتمارق وتشرب البيرة، ونثير الضجة من حولنا، كان ذلك في ليلة صيفية من عام ١٩٥٥، عندما برز لنا بن وسط ليل الصحراء جمل وحمار ورجل بلباس عربي حرير، وعلى وسطه مسدس بجراب مصدّف، نعلق في زناره الحريري، رفعنا السلاح عليه وهددناه. نزل عن الجمل كأمير من أمراء ألف ليلة وليلة، افترش الرمل ويرق ثوبه الحريري على ضوء قمر كامل، وفتح كيساً جليداً وقال لنا خذوا ماتريدونه، خذوا

ما في الكيس ولا تقتلونني .

كان معه ستون ألف دينار، وقال لدي ست بنات يجب تزويجهن، من أجلهن لا تقتلونني . لم يكن يتحدث برجاء، كان يتحدث بكبرياء . لم نسمع له، فتحنا النار عليه وعلى الحمار وعلى الجمل، أفرغنا أمشاطنا وأعدنا الكرة مرة أخرى . وأخذتنا سكرة العنف ورقصنا كالمجانين . وفجأة تعلقت عينا بجرابه المصدّف، وتوقفت عن اللهو ورأيت أنني حقير ومجرم، ذهبت لأتقيأ، وشعرت بالدوران وأذلت نطنان بجملته : لدي ست بنات يجب علي تزويجهن، خلوا الدنانير ولا تقتلونني .

شعر

تدايب عائلية

سليم بركان

عُضُّ المكانَ أيها الحنينُ، عُضُّ المكانَ .
وأنتَ، أيها الضوءُ، عُضُّ الهواءِ الحالَمِ، الذي يرفع «طوروس» سفحاً سفحاً إلى
أنيته الجبليِّ .

عُضُّ أيها الدَّمُ حديدك، ولتعضُ الحقيقةُ من نَدَمٍ على كمالها
فالمكانُ، هنا، مكانُ، وأنا ذاهبُ إلى حريقي؛
ذاهبُ لأقول للسهول أكثرَ ممَّا يقوله الطَّيرَانُ للأجنحةِ،
ولأقول للأرض إنها مثلي تَسْتَرِقُ السَّمْعَ على الفراغِ، هَامِسَةً: «مساء الخير أيها
الفجر» .

ذاهبُ لأصمت أكثرَ من شُبْهَةِ تَكَرُّرِ الشَّكْلِ آدمياً آدمياً، فَلَوَعَنِي مكانُ، وحنيني
حنينُ الوقتِ إلى أمومةِ الجمادِ . كائي - هكذا - سأعيدُ على الحقيقةِ سَرْدَ ظنونها، وأُخْفِنُ
الشمالَ خَفْنًا كأنه حنطة لم ينثرها الحرائثون في الأتلامِ العميقة لمحاريثِ الله .
فيا الجمادُ المُعافي؛

يا الجمادُ الساهرُ على رحيلي كُنْ مؤاتياً . لاكونُ مُتْسِعاً أكثرَ لزيحك الأبويَّةِ، وكُنْ
يقظانَ كنومٍ يقظانَ، يا شفيعَ الغوايةِ، حينَ تصرخُ: «مساء الخير أيها الفجر»، كأنما
تَقْلُدُ الأملَ الموجعَ، الذي يُقْلِدُ الحياةَ بصوتهِ الأنثويِّ .

كثيرُ هذا الذي يَهْدِينِي الموتُ لأكونُ مُمَتَّنًا لأنيني .

كثيرٌ هذا، أيها الجمادُ، لأقول الذي يُفْتِنِّي في الضجيج المُمزَّق هنا، حيث
تخرج الأبدية حافيةً إلى الشرفة بعينها الباكتين.
ذاهبٌ إلى كلِّ شيءٍ.
ذاهبٌ إلى كلِّ شيءٍ.
ذاهبٌ إلى غَرْقٍ آخرٍ للسماء.

ذاهبٌ إلى الأسواق ذاتها، المنذورة لشمالٍ لم يثره الحرَّاثون في الأثلام العميقة
لمحاريبِ الله، خفيفاً أعمقَ من شتاءٍ، وأضلَّ من الأقحوانِ، حيث عواصفُ القماش في
الأروقة؛ عواصفُ الشاي في الأروقة؛ عواصفُ بسيطةٍ في الأروقة تُجلجلُ بطاساتها
النحاسية كباغةٍ «عرقِ السوس» البارد.
وأنا أتبع العتالين من شاحنةٍ إلى شاحنةٍ،

ومن ظمأٍ إلى ظمأٍ،
ومن مقاديرٍ إلى مقاديرٍ،
خفيفاً كفضاءٍ يجتهدُ في اختيار النهاية، لأنني سأترجمُ الظهيراتِ الأكثرَ نكبةً كما
تُترجمُ الدِّيكةُ النهارُ؛
خفيفاً أتبع العتالين إلى آخري - إليّ، في الرواق المُمهَّدِ بالضلالِ النبيلِ للخطى
النيلة؛

خفيفاً كأننا أَوْحَيْتُ إليّ بالعترةِ التي قدَّمَ الوقتُ بها جسارتهِ إلى الخلودِ
السكرانِ؛

إليّ،

إليّ،

باللهابِ المُمسِّدِ كَقَرَوٍ تحت خطى العتالين، وهم يصعدون بأكياسِ القمحِ إلى
المشيئة؛

إليّ،

فاحشاً كأنقطاع الحقيقة عن ثمراتها.

وأنا في اتجاهاً إلى الشاحنات الكبيرة، التي لم تنسني، لا أتم القول بل أذردر
الحقول في الهواء، وتحت ابطني كيسي الذي سأجمع فيه المذايح متأملًا فراشات
أعمارها.

فلا تنتظرنني أيها الوقت،

لاني مزعم أن أتكبر في قناع الدم - شبيهاً، الذي يدين للأساطير بفكاهاته،
وأن أفايض النهار عظاماً بعظام، حاملاً مياذع العتالين إليهم حين يفيقون من القيلولة،
في الظهيرات التي تمحو الظلال بممحاتها الصلبة، وأنا أرسق الأعمار بحفنة من الشعير
المندلق هنا وهناك، حيث رُفعت - من قبل - أكياس إلى الشاحنات، وترك التعب جليلاً
يسرد على سنابله القوية راحة المنسبين.

أأهمس: «أيها العتالون - يا يقيني في الشتاء الذي لا عمل فيه - أيها العتالون؟»

أأهمس: «صباح التعب، يا صباح التعب؟»، أأهمس: «أيتها الشاحنات، يا
أخواتي؟». مهلاً. كم يتكىء الحنين على سياج بيتي متأقفاً من نسياني. كم يذكّرني
الحنين بني فأنسى، لاني هناك، في الشفق الأكثر طحناً بمغاليقه؛ الأكثر سهواً وهو
يحصي الشعوب على أصابعه المقطوعة.

وأنا ممثّل للنسيان، الذي يورث الحريق قلماً قلماً، مُضغ إلى الجبر الساهر
بشرا من الماء على سهوله المنسية، حيث ترفع السنابل، مثلي، مبدعة الأرض إلى
العتالين؛ حيث أرتفع إليّ بنبض من صحب الحصادات الآلية، وهي تذرف القش على
الجمال المدحور؛

إليّ،

بجبل يدفع الجهات من حوله، بيديه المائستين،

موسعاً للوحشي كي يتخذ الوحشي زينتَه الأليفة .

أهمس : «أيها العتالون»؟ . هو التعبُ يهمسُ كلماتِه المهجورة كي يوقظني في
الآلئِ المُمسِكِ بالحياة ، إذ تسوقُ الحياةُ في ممراتِ الريح الكبيرة ، كامراً فطمتُ
وليدها ، ضاحكةً للعطارين ، ضاحكةً للنهاية التي تتعثرُ بسلالِ الزبيب ؛ ضاحكةً
للضياءِ الجزارِ يكسرُ الأرض ، بساطوره ، ضلعاً ضلعاً .

يا لدُعرِ التراب :

كلُّ مشهدٍ يقطرُ العرقُ من صدغيه :

كلُّ فجأةٍ تهطلُ في القيلولة التي يرفعها العتالون إلى ظهيرةِ الحلم .

وأنا أهمس : «أيها الشاحنات . . يا أخواتي» ، راكضاً بالحقيقة ؛ بالمكان المُنتَصِرِ
في خسارته ؛ بي إلى أعصابي المُشرقة من الموتِ على عويلها .

وللقطار الوحيدِ أهمس ، أيضاً : «يا أخي ، أيها القطار الوحيد في الشمال» ، حيث
يتسرَّبُ الشَّعيرُ من شقوقِ المقطورات فيتلقُّهُ الجوعُ بيديه السوريتين ، مُستنداً إلى
الفضيحة التي تندلُّ منها الحروب كعُنُقُولِ الموز .

ماهم : همُ العتالون يرفعون الجوعَ إلى الشاحنات ، بخطى تسلفها السلالم ،
ويقطعون الحروبَ من شجراتِ التوت .

هي الحروبُ تسلفُ الشاحناتِ هاربةً بالأنينِ السوري إلى العتالين ، ليصعدوا
أقوية إلى الجروبِ القوية .

وأنا والشمال عاكفان على آجرنا الدامي بصباحاتِ كازاميل رقيقة ، ننقشُ بها ما
ينقشه العاديون على آجرهم الدامي .

شاحنات في كلِّ مكان : هذا ما أرويه للحكاية التي تُروى بتعبٍ يروى .

شاحناتٍ في كلِّ مكانٍ،
ككشافاتٍ تتألَّن في ضجيجها؛
كمديحِ الشُّكْلِ لنفسه؛
كاغتصابٍ يمهِّدُ للظَّلِّ أن يطيحَ بالجهاتِ.

شاحناتٌ قلبي، في شمالٍ قلبي،
وأنا أتواطأ مع الريحِ إذ تعلنُ السهولَ شِقَاقَها،
وأقرُّ بيديَّ المعرفةَ، تلكَ، النشوى الذي يحلُّجُ السنينَ بين يديها، وهي تنظرُ
المقاديرَ تدخلُ بملاعقها التي ستغرُّبُ بها المقاديرَ كالحساء.

نَمْ. وماذا في الحطامِ الأنيقِ - نَمْ - إلا منازلٌ هاربةٌ تتعثَّرُ بالقتلى؟ والسكون
الضَّاري هو السكونُ الضَّاري: قطارٌ من المسافةِ إلى الوقتِ، بمقطوراتٍ تسرقُ الأقاليمَ
والظلالَ، وهي تخترقُ الغدَّ السوريَّ من الدمِ إلى الدمِ.

فلا تشهقنْ أمامَ الوردِ أيها التوأمُ، كأنك ابتكارُهُ المسروقُ، ولا تقلِ للنهارِ فكرتَكَ
التي تُعيدُكَ، شعاعاً بعد آخرٍ، إلى بلاغةِ المساءِ،

وابقِ - كما أنت - وحيداً، في الفتنةِ التي تجعلُ الليلَ خلودَكَ الزائلَ؛
في الفتنةِ التي ترفعُ بمعطفِكَ المُمزَّقَ إلى منكبيكَ كلما ابتَرَدَتْ في الحريقِ.

وأتبعِ الشاحناتِ ذاتها إلى كلِّ مكانٍ،
إليك؛

إلى الشَّقاءِ الأخضرِ،

الذي يرسمُهُ قَلَمُ أخضرٍ مَسْرُوقٍ من فكاكةِ العنبِ،

حاملاً تينَكَ البهلوانِ؛ عِبتَكَ البهلوانِ؛ قَمَحَكَ المُمعِنِ في تفسيرِهِ الذَّهبيِّ، كأنما
تمهِّدُ الحقولَ لك بإنشاءٍ يُكتَبُ فتلبسُ لها الريحُ، ويؤوِّلُكَ الليلُ تأويلَهُ النورانيَّ فيُغمي
على النهارِ بين يديكَ.

أنتطأ، بعد هذا، قَدَمَ النهارِ في رجوعك من ألقى الليلَ، الذي يبهِّرُ عينيك؟ أنتطأ

النهار - شريكك النائم على الرصيف الذي يعبره العتالون من الشمال إلى الشمال؟
حيه، أنت؛ حي الشرر القابض على ذكراك بيدين من ظلام وضاء، وافتح للشهوات أن
تشتم، كالهرة، إبطي المساء وأضلاعه الرطبة. فانت تستعيد الشمال حفة حفة حين
تقيس الأرض بشهواتك، وتقيس الهواء بالقلب، عريقاً كفجر،

عريقاً كماء،

كفكرة،

كنهب،

كفراغ،

كطلقة تردى؛

لأنك تصغي إلى الشاحات الأنيسة متهادية إلى الصيف الذي ينام على وسادتك،
مذ تعرفت اليقظة عليك في حلمها.

واتبعني فراشة فراشة، كضجر حالم؛ زاهداً، فأجرك الميأ أجرك الميأ.
واسعن بالمصادفة المحبوبة من القنب، فالغبار - شقيقنا - لا يتكتم على الكنوز
التي تحاصر الموت، ولا يتكتم الألم على الشمال الذي يجره القطار من حين إلى
حين، كأن مجدأ ما ينقر بأنامله على المنضدة في سوق العتالين، وهو مستسلم للقرنفل
يلقي عليه نعاماً كالتحية.

وليتبعني الشمال إلى الذي لا يُخيف؛

إلي؛

إلى القديم الذي يتفكر في نسيانه ليتكرنا هادئين.

وليتشر في حقول تليق بشمال مثله، لاتبع الهواء الشفوف بتفصيل قلبي على
مقاييسه؛ لاتبعه، بدوري، إلى الذي لا يُخيف؛

إلي؛

إلى المديح الذي يملأ بأنين كثير.

ولتكُن معي هذه التي أحفر عميقاً تحت قلبها؛

عميقاً، إلى حيث اليقين - صاعداً - يرتق الفراغ؛ نازلاً يرتق الفراغ؛

هذه التي تتقدّم خائضةً في الحبر كضوء سكران،
وأنا أدلّها على اللّهب العطار لتسوّق الرعد الذي يُحيي، والمساء الذي يُحيي،
نازفين كألّي نازفٍ؛
هكذا،

كأننا نجتهد أن تكون الشقائق حوارنا المُشْتَعِل في احتكامنا إلى السهول، وهي
ترفع سراجها إلى الكمال الأعمى الذي يتسلّى بتردٍ من الضوء في وحدته.
كأننا، باعترافٍ واحدٍ، نعيد على الرماد المُشْرِع آخرَ هرطقةٍ للجمر.

يا للجمر المتبرّم من قَلَق شراراته؛
يا للقلق الذي يستبدّ بستائر البيت، ويهيئُ الصباح كإفطارٍ، حين المكان يُنْقَبُ
عن حضوره بمعاولٍ نوراتيةٍ؛
يا لانشغالي وأنا أوسطُ الشمال في شجّار الجهات:
أما من لوعةٍ أخرى؟
أما من كمالٍ آخر في العناق الذي يضربُ ضربةَ العَصَلِ الخالدة، منهكماً -
كنبوءةٍ - من الروح؟

كلّها روح:
ضرباتي هذه،
وأنا أنظرُ الشاحنات تعبرُ - كما أعبُرُ - قوسَ الجمالِ المرفوع على حديدٍ،
والعتالون يُلقونَ - من فوق عوارضها الحديد - تحيةَ الأقدارِ على الفراغ.

كلّها روح:
هذه الممرّات التي يعبرها القلقُ العداء حاملاً ظلالَ الأكاسيا على كتفيه، كأنما
يذكرني بي، وأنا جالسٌ في كمينِ الفروق التي تُعَدِّبُ الحقيقةَ.
فاشهُقُ طويلاً أمام الوردِ أيها التوأم، كأن الوردَ نُعاسكُ،

وَقُلْ لِلنَّهَارِ فَكَّرْتُكَ لِيُخَيِّبِي الْمَسَاءُ بِكَ شُعَاعَاتٍ تَائِهَةً فِي فِكْرَتِهِ ،
لأنني مَوَاتٍ الآن ،
وخطاطيفي المُلْتَمِعَةُ في الغبار هي خطاطيفُ الغبار يرفعُ بها الأفقُ إلى يقيني ،
لأنني أحمس ، مبتسماً للنهاية المُحْضَرَةُ كَعَجَلٍ من خُطْمِهَا :
الحمدُ للمُشْكِلِ ؛
الحمدُ للموتِ الذي يودُّعني كي يَكْتُمِلَ في وحدته ؛
الحمدُ لِمَا لا يدوم .

أُحْيِي ما يمضي على جَسَارَةٍ أن يمضي ،
وأُحْيِي ما يبقى على جَسَارَةٍ بقائه ؟ .
أُفْهِمُ الحَيَاةَ كي تُعيد إلى حروبيها غموضها المسروقُ ؟ :
إنَّه البهاءُ يُسْرُخُ الأرضَ فتوضُّعُ في غبارِ شاحناتها .
وأنا أُخْلِجُ المكانَ مِنِّي ،
وأُخْلِجُ العَبَثَ المفتوحَ كَشَرْفَةٍ ، من القهقهاتِ التي نسيها البُنَاوُونَ ،
مُنْسَلًا - كمكائد عذبة - إلى حيث الأرواحُ تَقْلُدُ الأحياءَ بفكاهاتها ، وهي تنتظرُ ،
مثلي - على الجسرِ هناك - شاحناتٍ أكثرَ صَحْبًا بأبواقها الكبيرة .
وبأبواقٍ كبيرةٍ أوقظُ السماءَ النائمةَ في سَكِينَةٍ تَغِي ، لِيَكُونَ لَهُوَ ؛ لِنَكُونَ الْعَجَلَةُ ،
فالهادثون لا يعثرون على أَلَيِّ ، والحادقون لا يعثرون .

كلُّهَا صَبِيحَةٌ ، وأنا أُخْلِجُ اليقينَ مِنِّي فرسخاً فرسخاً ، عائداً بِمِعْدَعَةِ الرِّيحِ إلى
العَتَالَيْنِ يَفْتَوْنَ الشَّمَالَ كَالخَبِزِ في حَسَاءِ الْعَدَسِ ، لَأَنْجُوَ مِنَ الْمَوْتِ الَّذِي لَا يَمِيتُ ،
بِجَسَدٍ كَالْمَذَارِي يَنْثُرُ الْحَقِيقَةَ فِي الْمَهَبِّ الْأَشَدِّ لِكَمَالِنَا ؛
كَأَنِّي أُسِيرُ فِي فِتْنَةٍ تَتَوَسَّلُنِي مِنْ حَوْلِهَا الْأَرْضُ أَنْ أُسْتَعِيدَ الْأَرْضُ ؛
كَأَنِّي فِي الْمَهَبِّ الْأَشَدِّ الَّذِي لَا أُسْتَعِيدُ فِيهِ شَيْئاً ، وَلَا يُسْتَعِيدُنِي فِيهِ شَيْءٌ ؛
لَأَنَّ الضَّوْءَ الَّذِي يَمَرِّقُ الْعَضْلَ ، فِي هَدِيرِهِ ، يَمَرِّقُ الْمَجَازَاتِ الشَّقِيقَةَ ، فَاَنْحَنِي

عليّ

عميـ

يـ

يقاً

حيث الفراغ يعرضُ على ذَهَبِهِ،
ويتقلبُ الغامضُ في سريري حتى آخر الموت.

يا للموتِ، عميـ

يـ

يقاً ينحني عليّ،

ليستعيدَ القناعَ الذي أَعَارَنِي؛

ليستعيدَ مَرايَاهُ،

وسبائكهُ الصُّلْبَةَ،

وفوانيسُهُ التي يهتدي بها إلى ممرّاته؛

ليستعيـ

يـ

يدني معافً كالشُّكْلِ .

وأنا أستعيدُ نفسي، أيضاً، في المُشْكِلِ الذي يُقْلِقُ الموتَ،

وأستعيدُ الموتَ معافً، لأنحني عليه باسطاً لليقينِ المذعورِ سَكِينَةَ المديحِ الذي

يصعدُ عميـ

يـ

يـ

يقاً من الانقراضِ،

حيث يرفعُ العتالون بخطاطيفهم ممالكَ الأبديةِ إلى الشاحناتِ،

صاعدتين السَّلاَمَ العريقةَ ذاتها،

نازليتين السَّلاَمَ العريقةَ ذاتها،

باللُّهاتِ الذي يتمرَّقُ فيه ابتكارُ الله، ولتَنجِمُ ابتكارُ الله.
ولربّما همستُ: إنها خطواتي الواسعةُ التي يُعِينني بها الموتُ لأخطو إلى الحياةِ
بارداً كروحٍ،

دافئاً كجسدٍ في ملهاته.

لربّما وعدُّ..

لربّما شاحناً شفيفةً تقود الشمالُ إليّ على عجالاتٍ شفيفةٍ،
لربّما المتألون، أولئك، الذين من عَرَقٍ وأنسٍ، يعبرون قلبي إلى سَهَرِ الحنينِ
عليهم، حين يجتهدُ قلبي اجتهداً الظَّلِّ، ويعطُ كما يعطُ الماءُ،
وأنا أستميدُ الموتَ فيُستعاضُ خجولاً، كأنما استنَفَذَ المرافعاتِ القويّةُ في تَهَيُّكِ،
واستعارني كحجرٍ ليعترفَ بخساراتِهِ.

يا لِنِعْمَةِ الخساراتِ إن تدوّنَ ما سيدوم.

يا لِنِعْمَةِ الخساراتِ أن تدوّنَ ما لن يدوم.

والغدُ، الذي يُستعاضُ، غَدٌ على أحاييله:

رقيقٌ يَسْتَنفِذُ الموتَ بحبرٍ مُسْتَنَفَذٍ، في المُتَسَعِرِ الذي لِلُّهاتِ، حيث الجِدالُ
الخفيضُ كصوتِ العائِرِ ينفخُ بغمٍ رقيقٍ على السطورِ المتقاربةِ للحياةِ، في الورقةِ
ذاتها، المُسَطَّرَةُ على عواهنها؛

وأنا، على عواهنِي، أسطُرُ الغيبِ في الورقةِ التي تمتحنني جَبْراً جَبْراً، حتى أسبقُ
نَفْسِي إلى الحنينِ، معافى كدويٍّ يقطفُ الجُسُورَ.

لكن بيني وبين الجبرِ شاحناً توزّعُ الطفولةُ على أبواقها القوية، فأسمعُ الشمالُ
يَنثُرُ الجهاتِ على حقوله، ويتبعلُ الفجرَ راكضاً إلى هَرَجِ الليلِ.

يا للفجرِ الذي يَهْدِيءُ الليلَ من رَوْعِهِ،

وتُعَرِّيُ الحقولَ أنداءَهُ التي تُرَضِّعُ الضياءَ المُتَهَتِّكَ كالحمى!

يا لَلْجَبْرِ يَتَرَفُّ المَصائِرَ من رُزْقَةِ الحَبْرِ وسَطوره،
يا لابتِكَارِ الشِّمالِ الَّذِي يَعِيدُ الأَرْضَ إلى فِتْنَتِها الذَّهَبِيَّةِ :
شاحناتٍ ،
ومواسمٍ ،
وخطاطيفٍ حديدًا ،
وقيافينَ يَتَخَفَّى مِنْهُمُ المَوْتُ في قَناعِ المِياهِ .

حَتَّى مِياهِ قَلْبِي ،
وَأَنَا أَغْسِلُ النُّعْمَةَ الَّتِي تَغْتَسِلُ في النُّعْمَةِ ،
مُتَرَفًّا كَعَذَابٍ ،
كَشَقَائِقَ تَتَطَاخُنُ ،
كَعَذَمٍ مَلَأَحَ ،
كهاوِيَةٍ من شِبَاكِ دَقَبٍ تَلْتَقِطُ الأَبَدَ إِذْ يَنْهاوِي .
فَلا يَجْفَلُنُ الشِّمالُ أَنِ اسْتَعِيدَهُ ، هَكَذَا ، فَلِقًا كَالْتَرَفِ ، مُتَّصِلًا كَعَوِيلٍ يَتَلَقَّفُ
الطَّحِينَ النُّورانيَّ من رَحَى اللهِ ،
لأنِّي أَتَلَقَّفُ نَفْسِي هَكَذَا ، فَلِقَةً كَالْتَرَفِ ، جَذَلِي بِحِمَاقَتِها النُّورانيَّةِ .
وهي هَكَذَا - مُذْ عَرَفْتُها - نَفْسِي ؛ هَكَذَا - مُذْ عَرَفْتُه - الشِّمالُ : أَرِقالِ نَسْهُرُ عَلى
الليلِ إِذْ يَنامُ مَعافَى كَشْكَالٍ ، وَنُحْصِي لِلْيَقِينِ جَهالاتِ اليَقِينِ .

أَكثِيرُ هَذَا لَنكونَ مُعْتَبَرِينَ للمَوْتِ ؟
شمالُ ، وَقَلْبُ كَشْمالٍ ، حِينَ المَكانُ - كِبَرائِثُ من تَرَفٍ شاحِبٍ - يَنْهَشُ الفِراغَ
الحَيَّ كَبَدًا كَبَدًا ؛

شمالًا

وَأَنَا عابِرٌ إلى المُمَزَّقِ بِجَهاَتِ مُمَزَّقَةٍ ،
لِيَتَأَمَّلَ العَدَمُ مَفاتيحَهُ ، مَفْتُونًا ، بَعِينِيهِ المَوْرُثَتَيْنِ .

شعر

حلم ديموزي المريخ

فوزي كرم

١- الانسحاب إلى الماء

إلى الماء
توهمني في الظلام الجنادبُ : اني نذيرُ
وان البيوتُ على كاهلِ الأرضِ مندورةٌ للخرابِ .
وان حفيفَ ثيابي كتابُ
يفاجئني بحتدامِ الحقائقِ .

وتنتابني لحظةُ الطينِ .
رائحةٌ لارتطامِ القواربِ بالريحِ مشؤومةُ العاقبة
وينفردُ الموتُ بي :

كم تطاوعني عزلتي !
وأشُمُ رمادَ الكواكبِ في الموجة الهاربة !

... إلى الماء
أحكم أسلاكَ خطوي
ولا أترددُ . كانت طريقي لمتواهِ وحلا

بطيئاً أخوضُ في غابة الطين،
أدخلُ مملكةَ الطينِ طفلاً .

هنا سوف أدفأ
في ظلِ صفصافةٍ لائنا الغريقة
وفي ظلِّ نخلٍ غريقٍ لسومر .
هنا أنتقي ،
وهنا أنتقي الصحبةَ الصالحة .

لسومرٍ لوحٌ غريق
من الطين ، تنهيدةٌ وعزاءٌ لبعضي
ومثواه أرضي .
لسومرٍ هذي الطريقُ
لسومرٍ هذي الطريقُ .

٢- الغريق

ظلالُ زوارقٍ صيدٍ وأسماكٍ قتلى .
زمانٌ يجردُ محنته عند مائك فصلاً ففصلاً .
وأني غريق
أوحّدُ في لحظةِ الطينِ ما كان أو ما يكونُ
ولي صحبةُ الآلهه
ومجرالك إيقاعٌ كوني
أحيطُ الدمَ المتكلسَ والزمنَ المترسبَ في دورةِ الحلزونِ
بدفءِ عظامي
وأقرأ في اللوحِ ما كتبَ الأولون .
إذا عدتُ ثانيةً

هل تُرى تعشبُ الرغباتُ،
وتكشفُ عن وردةٍ في محيطٍ يضجُّ برائحةِ الملحِ !
هل يتوقَّفُ نَزفُ الضحايا !!

وأَيُّ صديقٍ سائرٌ لو عدتُ :
من غادرَ النفسَ أو غدرَ النفسِ !
أو من طوى السرَّ في لغةٍ لا تبينُ
وعانقَ عبرَ قناعِ الأكاذيبِ أقنعةَ الآخرين !!

٣- النبوءة

صوتٌ من يرتمي كالذبيحةِ في الأفقِ ؟
سيلٌ بلونِ الفضيحةِ .
تطفو الجذورُ، النذورُ .
تخوتُ المقاهي القديمة .
أبوابُ بغدادَ (بابُ المعظمِ أو بابُ عشتار) !
أعمدةٌ وسقوفُ
ونخلٌ كثيرٌ وزرْعُ .

صوتٌ من يرتمي فوقَ كاهلِ هذا القطيعِ المهجّرِ !
من أيِّ منفىٍ تصلصلُ أسلاكُ محتتهِ الشائكةِ !
صوتٌ من يترددُ أقبيةً من حجارٍ ومعدنٍ
في نفقِ الأمنياتِ !
صوتٌ من يا أخي ونديمٍ احتجاجي !

٤- الأغنية

يا شتاءَ الرداءه

كانت الأرضُ حكمتنا
ومطامِحنًا لا تضيقُ . بهذا الرداء
ولنا رَغَبَاتُ الفصول التي تتوزَعنا
واحتمال ربيعٍ يطولُ بنا
يومَ جثَّتْ وصرتْ جميعَ الفصول .

٥- الشاهد

لم يعد ذلك الغريقُ
ولا أعشَبَ صخرُ السلودِ من فيضانِ
وتعرى الليلُ صنوان : رأسُ
يتلظى ، وحكمةٌ من دخانِ .

١٩٨٨

السديم

١-

كالسديم أحومُ . من زمنٍ ، فوق غمرٍ من الأسئلة
وأثيرٍ ينبضي تجاعيدها الموحلة
دون أن أستعيدَ صدىً غيرَ ملحٍ ،
وصدى صرخةٍ لغريقٍ .
ولاني نذيرُ
أحيطُ نهايات قرني بصوتي الملح ،
ولاني جريحُ
ولا أطأ الأرضَ إلا بجرحي
فلصوتي مَزايا الدماء .

٢-

في امتدادني أُحيطُ قيامته بغموض المقاصد
 ذلك المتعجل، وهو يمضي إلى المنحدر،
 ذاهلاً عن تسارع نبضي .
 كيف أكتشف عن سطورة فيه، عن خطوات القدر!
 كيف أفشي بخور تحوله واحتراقه،
 وألوث مرآته بالدخان
 ومتهاته . . .

كيف!!

اني أحوم من زمن فوق غمر من الأمثله
 كالسديم، وأنش تربيها الموحله
 وأقيم احتجاجي . . .

٨٩/١٠/٩

الشاعر

منذ عشرين عام
 وأنا أتأمل ظلاً يقارب بين الكلام وبين الحجاره .
 حيث تبدو القصيدة في هيئة امرأة من رخام
 تتوسط حقلاً،
 وتكشف للشمس عن فتنة في الخطوط وفي الاستداره .

كلما أورتني الطبيعة حكمتها
 صرت أصغني لقلب الظلام:
 في شراع غريب يطل على ساحلي،
 في جناح

خاطفٍ عند صدغيّ، في الراحه
تنفّسَ سريعاً مع اللّمسِ الجارحه .

ولذا أترقّب في حقلٍ أغنيتي كيف يبدو الرخامُ
أولّ الليلِ ظلّاً لمعنى .
ثم يبدأ دفءُ العظامِ
في مفاصله، واحتمال الكلام .

٨٨/٥/١٨

كيف ينبتني السرو

كيف يُنبتي السرو! كيف يعيدُ النخيلُ الحكاية! والنملُ تحتِ الفسائلِ كيف يدبُّ
بطيئاً على راحتي في المهبطِ الأخيرِ
كيف تقتصرُ السنواتُ على حفنةٍ من رمادٍ بمنفضةٍ الأعزبِ المستريبِ وراءِ
الستارة!

من يطرقُ البابَ؟

كيف استطلال النهارُ ولم تنطفئِ جذوةُ العمرا كيف استجدّت جداولُ وانحلّ عنها
إزارُ الطبيعة! والوردُ عن موعدٍ في القميصِ المعطرِ لامرأةٍ الليلِ! كيف اضطربتُ ولم
يُنسِءِ الوردُ! من قال إن الرحيّلَ امتثالٌ لرائحةِ البحرِ! إن الخروجَ استعادةٌ منفى وراءِ
الطفولة!

ينبتني السرو أني بعيدُ

ولا ينكر النخلُ

والنملُ منفردٌ في يديّ

وأنا قاتلٌ

هل ستُصغي إليّ؟

٨٨/٢/١٣

أربع قصائد

عبد الكريم كامد

الصَّلب

عند «أربيات»*

رأيت الله يدعوني فأقبلتُ عليه

ثمَّ لم أبصرهُ...

كان الورق اليابس يساقط والريح تمرّ

وعلى الشارع بحرٌ هائجٌ من سقطِ الناس

ومحكومون يمشون إلى الصَّلب...

وجنّد خائفون

قلتُ لو كلمني الله بـ «أربيات»

لو أنّ الشجر الصامت لم يتعقّ

وهذي الشمس لم تدن من الأرض،

و«أربيات» بأحجاره لم يهرع إلى الصَّلب

لو أنّ الربّ

أطرق قليلاً

* شارع شهير في موسكو كان يسكنه كبار الأدباء والفنانين

ثم ناديتُ على السائر خلف الموكب اللاهث في القبط على السفح :

«يهوذا . .

أيها الخائن»

فارتج الصدى الغابرُ في الأفق

«يهوذا . . ا . . ا . . ا . . ا»

كان رأسي حاسراً

والناس يمضون بـ «أرباب»

وكان الشجر اليابس يساقط والريح تمرّ

غناء

«وداعاً»

ومرّت خيول المساء الأخير

وأطفأت الريحُ قنديلها

إلى أيّ ركنٍ صغيرٍ أوت

إلى أيّ ركنٍ صغيرٍ

سامسح عن شعرك الثلج . . .

أدخلُ قبواً وأغلَقُهُ،

«لستُ مَيِّتةٌ

وأنا لستُ مَيِّتةٌ»

وأنا . . .

قربي الشمعتين

لنصبح بيّتا

المخلّصة

إلى سينيدويسكاليا طيبة الميون في معهد فيلدوروف

مخلصتي أنتِ

باركني الله في «اورشليم»
 فالقيت عني عصاي
 وأقبلت أجري اليك بعينين مفتوحين
 أشق القوافل تعبرني
 يوم ناديتني
 (دون كل الحجيح)
 وأطلقت طيرين من راحتك وباركني
 ثم أدنيتني
 لألاقي بك الرب . .
 أروي عن الطير ينقل مملكة
 ليؤم النبيون
 - فليدخلوا
 (هو الضوء أخضر . . أبيض)
 وليقبل التائهون

هو الظل . .
 شمسك برج
 وبرجك شمس
 وعيناي
 عيناي
 مبصرتان .

رحيل

الله . . ما زال الهواء بنا يدور
 محطة أخرى
 وتذكأر

- وليس هناك ما يبقى -
أردنا أن نقول فصرّت العجلات وابتعدت
(ومرّت ساعتان . . .)
وهوَم النجم الصغير عليّ، نامت راحته
حلمتُ أنك تنظرين إليّ من خلف الزجاج
حلمتُ أن الثلج يسقط
ثم حين أفقتُ كان الليل يسرع
كان أبيض . .
لو أتيت الآن
لو جاءت ملائكتي الصغار
إذن لمت . .
ودار حولي الليلُ،
وارتفعت جنازتي الخفيفة في الهواء
وضجّ صمّتي بالغناء .

شعر

ليت هذا المساء

جميل أبو صبيح

يا مساء السعادة، كذتْ أذوبُ على شفتيكِ كما قطعة الثلج، كدتُ أكون الندى
المُتلاشي، وأنتِ تمدين طُرفَ الرداء، على ضِفَّةِ النهر، والنهرُ يسرى إلى بيدٍ من
نجوم، وأنا نَحْبِيءُ تحت الثيابِ كرومِ العنب.

ليت هذا المساء يُسْرِحُ أفراسه، ويسافر نحو حقولِ القصب

مثلما يتعرى صباحُ الحقولِ الأنيق

حين نأوي بأغنامنا تحت أشجاره...

ثم نسلح عند الغديرِ الثعب

أحتسي خمركِ الأنثوي وأرحلُ نحو الفضاء، تطاردني ثلَّةٌ من سيوفِ الحداثِ كني
تنهاوي نواويسَ روعي إلى جمرِكِ الملتهب.

ليت هذا الكتيب النبلي دَم

ليته مثل رأسٍ قتلَ يَجِيءُ على طبقٍ من ذهب

لأقول: خيامٌ حديدية، ورصاصٌ كثيفٌ يحطّمُ هذا المساء

لا أريدُكِ بينَ النساءِ سوى ما تكونُ عليهِ النساءُ

في نهارٍ من الغسلِ القرويِّ يَسِرْنَ بِجَمَلِ الحطبِ

في بلادٍ من الشمعدانِ المكسِرِ كَنِ نساءِ لَعَبٍ

ما أريدُكِ إلا كما سوسنٍ يتلهى بِكَاسِ النبيذِ

يَعَكْسُ الضُّوءَ عَنْ صَفْحَةٍ مِثْلَ عَيْنَيْكَ،
ثُمَّ يُثِيرُ بِأَشْجَارِهِ وَطَنَا مِنْ خَشَبٍ

مِلْءُ هَذَا الْمَسَاءِ طُيُورٌ مُلَوَّنَةٌ
وَأَرْتِجَاجُ الْأَنْوَةِ تَحْتَ بُكَاءِ الْأَصَابِعِ
فَأَكْهَةُ مِنْ رُمُوشِ الْبَنَاتِ
وَقُرَى مِنْ ظِلَاءِ تَخَبٍّ بِمُسْتَقْفِعِ الدَّمِ حَتَّى الرُّكْبِ
وَتَجِيئِينَ لِي بَغْتَةً تَحْتَ سِتْرِ الْمَسَاءِ
يَا مَسَاءَ السَّعَادَةِ

يَا خَيْرَ أَنْثَى وَأَجْمَلَ مَمْلَكَةٍ فِي النِّسَاءِ
كَفَلِكِ الْمَلَكِيَّةِ دَالِيَةِ عَرْشَتْ فَوْقَ رُوحِي، أَصَابِعُهَا الزَّيْنِقِيَّةُ، تَحْرُسُ مَرْكَبَةَ الْغَيْمِ،
فِيهَا نَسَجَتْ ثِيَاباً أَثِيرِيَّةً لِلرُّحَامِ النَّقِيِّ
وَعَلَى قِئَةٍ مِنْ جِبَالِ الثَّلُوجِ، زُرَعَتْ طَحَالِبٌ وَخَشِيَّةٌ، مِنْ كَثِيبِ الْأَنْوَةِ، قُرْبَ
صُخُورِ الْجَلِيدِ، وَعِنْدَ ضِغَافِ الْقَمَرِ
خُصَلَاتٍ مِنَ الشَّعْرِ الْبَدَوِيِّ، تَمُوجُ عَلَى بَحْرِكِ الذَّهَبِيِّ، وَتَسْرُخُ فِي كَهْرْمَانِ الشَّجَرِ
عَلَّقَتْهَا يَدَاكِ عَلَى غَايَةِ مَنْ قَنَادِيلِ
لَا تَلْمَسِيهَا، لَا تَلْمَسِي سِوَى مَرْكَبَتِي الدَّمُوعِيَّةِ
لِي مَسَاءٌ مِنَ الدَّمِ يَأْتِي قَرِيباً قَرِيباً
وَلِي تَحْتَ هَذَا الْمَسَاءِ
زَهْرَةٌ أَيْقَظَتْهَا نَعَالِبُ قُطَيْبَةٍ
هِيَ بِيضَاءُ بِيضَاءٍ مِثْلَ قَمِيصٍ مِنَ النَّلْجِ
لَا تَلْمَسِيهَا
هِيَ الْأُمْدَنُ السُّرْمَدِيَّةُ وَاللَّهَبُ السُّرْمَدِيُّ
فَلَا تَلْمَسِيهَا
هِيَ الْفَرْقُ الْمُتَضَبِّبُ مِنْ جَسَدِي مِثْلَ بَحْرِ مِنَ الْمَوْجِ حَمَاءُ حَمَاءُ
لَا تَلْمَسِيهَا

يَا لَهَا مِنْ دِمَاءٍ تَرُشُّ الْأُفُقُ
 يَا لَهَا مِنْ دِمَاءٍ
 فِي السَّوَادِ السَّوَادِ السَّوَادِ الدَّبِقُ
 يَا لَهَا مِنْ دِمَاءٍ
 مَطَرٌ مِنْ نَحَاسٍ
 يَسِيلُ عَلَى كَوْكَبٍ مُخْتَبِقٍ
 يَا لَهَا مِنْ دِمَاءٍ
 شَجَرٌ وَطَيُورٌ
 تَفِرُّ إِلَى قَمَرٍ يَحْتَرِقُ
 يَا لَهَا مِنْ دِمَاءٍ
 شُرُفَاتٌ عَلَى صَهْوَةِ الْبَرَقِ
 خَضِرَاءُ خَضِرَاءُ مِثْلَ الشَّفَقِ
 يَا لَهَا مِنْ دِمَاءٍ

شعر

لعزّة ما تشتهييه

ناصر خمرغلي

(وما كنت أفدي قبل عزّة ما البكا)

«كثير عزّة»

لعزّة يرتفع الآن هذا النشيجُ
يمرُّ على زهرة القلب طائر قلبي،
ويفجّؤها بالسؤال فيفجّؤه عبثٌ وأجيجُ.

لكم قلت أغلق نافذة كنت فتحتها في سكوتي
فأعلنت في شارع غامض ضائق بي،
في احتراق الأصابع بالماء،
في تعبي،

في قناديل ضوأها البرق حين رآني في همهمات البيوت
لقد صار يا عز للصمت ما بيتنا لغة وضجيج.

أقول: لعزّة ما تشتهييه

لها قلبها، وكتابي

لها ألف نجم تجمّع في قمر كامل، وغيايبي

لها أن يكون إليها انتسابي،

وكلُّ سحابي لها لتسيرَ إلى مقلَّتِها المروجُ.

لعزّة ما تشتهيهِ،

ولي جنّة الله،

نارُ القصائد،

لي من بلادِي تبهي.

لقد عمّدتني المسافة والشعرُ في الغرباءِ

احترفتُ الحنينَ،

احترقتُ سنينَ،

وذابت على جمرة اليدِ كلُّ الخرائطِ، ثم علَّتْها الثلوجُ.

ومالت على النبعِ صِبارةً واستقامتْ، فقامتْ،

ظننتُ بأنّي غفرتُ لنفسي من العشق ما قد مضى، واسترحتْ،

نسيْتُ على شرفة المُعلمِ أنّي لم أنسَ شيئاً،

وأدركني الحبُّ في لحظةٍ

شيّدتُ نفسها حولَ روحي فيها البروجُ.

وصحّتْ:

ممالكٌ قلبي مقابلَ هذا النخيلِ الذي قد تنامي

وطاولَ نافذتي فاعتصمتُ بصمتي عاماً فعاماً

وأعلنتُ - مُتصراً - إنّهزامي

لِتطفئَ هذا الشذى وتناما.

وراقبتُ جنّة ربّي التي وعدَ العاشقينَ

تمرُّ على برزخِ اللطفولةِ،

ثمَّ يمسُّ مسامها ملاكٌ

فماست عراجينَ أثقلها بالنضارِ النضوجِ.

وساءلْتُ عذَقاً توجَّع بالتمر
من أين في كلِّ هذا البهائم سيِّد العروج؟

وأذكرُ
كنتُ جميلاً، فأودعني سرَّة، فاستجبتُ،

أجبتُ نداءَ الفصولِ،

وجبتُ الصحاري،

بذرتُ بذاري،

استضأتُ بناري على منحنى الانتظارِ،

ونمتُ جواري

لأونسٍ وحلَّةٍ رُوحِي الجريحِ

فلا تستريحِي

أيا امرأةَ النخلِ لا تستريحِي

فليلتنا هذه ليلةٌ تشابكُ فيها الطُّقوسُ،

ويُتمسكُ فيها بكلتا اليدينِ الأريحُ.

نراكِ تأخّرتِ؟

هذا أنا،

مُمسكاً خيطَ فجرٍ قديمٍ وخيطاً من الكلماتِ،

أعدُّ لعزّةٍ فستانَ عُرسٍ على مغزلِ القلبِ في الصبحِ،

ثمَّ أمزّقه في المساءِ،

وأنتِ تأخّرتِ مليونَ عامٍ،

واتعبنِي بالسؤالِ متى سيتمُّ النسيجُ؟

كانت السيدة

عزنا الطيرين

١- بعد ساعات

بعد ساعاتٍ ستخرجُ من حديقتهَا، معطرةً

لبعشقها الهواء

بعد ساعاتٍ، ستلمعُ عين قلبي

ثم تبكي نجمةً

وتثنُ نرجسةً

ويرتبك الفضاء.

بعد ساعاتٍ سأهمسُ،

ها أنا غيمٌ بساحتك الوسيعة

أمطريني يا سماء!!

بعد ساعاتٍ سأسمعُ عزف موسيقى وأغنية الحرير

ثم أرقبُ جدولاً وقطيفةً وحرير ماء

بعد ساعاتٍ ستخرجُ،

في يديها السوسنُ البري،

في فمها الأغاريد النحيلة

في الشفاه الخوخُ

في الشعر الزهور/ الكستناء!

بعد ساعاتٍ

ستعبرُ بابَ منزلنا

وترمقني بنظرةٍ مُشفقٍ

فأخبرُ مطعوناً وتشتبكُ الشوارعُ

ثم تمضي لا كلامَ ولا نداءَ

بعد ساعاتٍ . . .

٢- السيدة

كانت السيدة

تعلقُ فوقَ حبالِ الصباحِ مناديلها

وأسرارها الداخليةُ ،

في المقابلِ كانَ الفتى الصَّبُّ،

في الشرفةِ الجانبيهِ

يبُلِّلُ أدمعتهُ بالعيونِ،

ويغضي حياءَ

وينشد ما قد تيسرُ من غنوةٍ عاطفيةٍ .

٣- التفاح

في صمتٍ هَرَبَتْ ثمراتُ التفاحِ

من قفصِ البائعِ

وتسلقتِ الشجرةَ

في صخبٍ ضحكِ الشاعرِ

واستلقى

واختتمَ قصيدتهُ المُتَفَرِّةَ .

✽ - النشرة الجوية

سحب الريح
 من غرب الأحلام ومن شرق النعم
 الطقس بديع
 من بعض وريقات،
 تساقط من سوسنة العمر
 احذر أن تتخفف من قمصانك،
 ومن أحزانك،
 ومن أوهامك،
 ومن.....
 درجات الجو:
 أربع درجات فوق الحزن.

✽ - العصفير

للت الفتاة الساحلية تسير كالخلم
 ترتدي قميصاً أبيض
 مزرت جوانبه برسوم بابلية.
 اليمين واليسار عصفوران أخضران
 أسفل كانت ترتدي جونية زرقاء
 رقله بلون البحر
 كان في بحر جونتها مركب شراعي وحيد
 طوم الشتاء بالصيف.
 حجة قفز عصفور من قميصها مخلقاً
 هوى في البحر.

من حزين بكى العصفور الثاني
ويلل ريشه .
وحينما حاول أن ينفض عن نفسه بَلَلِ الدمعِ سقط أيضاً .
في آخر الليل
كانت الفتاة تسير كالخلم المخنوق
ترتدي قميصاً أبيض بلا عصافير
وفي بحرها روائحُ موت .

مصر

شعر

نوافذ بيتي

الحبيب الهمامي

سُعدي يوسف

فِي فُنْدُقِ «الْبَلْفِيدِر»،
تَفْتَحُ،
ذَكَرْنَا بِالْفُتُوحَاتِ.
يَحْكِي، وَرَائِحَةُ الزُّرْدِ فِي صَوْتِهِ.
تَفْتَحُ الْفَرْحَ الْمُسْتَحِيلَ.
عَلَى مَهَلٍ يَتَرَشَّفُ كَأْسَ النَّبِيدِ،
فَنَشْكُرُ نَحْنُ.
أَحَادِيثُهُ تَتَرَقَّرُ فِي السَّمْعِ.
تَمْسَحُ أَرْوَاحَنَا.
بِالنَّبِيدِ، الَّذِي، وَالَّذِي...
وَعَلَى السَّحَرِ أَنْ يَتَسَلَّى بِنَا.
هَادِئًا،
هَادِيًا كَانَ.
مُسْتَرْسِلًا فِي الْكَلَامِ الْمُضِيِّ.
وَلِحِظَةٍ مَدَّ لَنَا يَدَهُ لِيُصَافِحَنَا.

صَافَحَتْنَا الْعِرَاقُ .

١٩٨٨

نَوَافِذُ

نَوَافِذُ بَيْتِي ،
سَافَحَتُهَا لِلْعَصَافِيرِ .
لِلْفَتَيَاتِ يُرَدَّنْ مُرَاسِلَتِي مِنْ قَرِيبِ .
نَوَافِذُ بَيْتِي سَافَحَتُهَا ،
وَأَعَدُّ النُّجُومَ .
لَا عَرَفَ كَمْ عَدَدَ الْعَاشِقَاتِ . .
نَوَافِذُ بَيْتِي سَافَحَتُهَا ،
لَأَرَى جَارَتِي فِي الظُّلَامِ تُضِيءُ
نَوَافِذُ بَيْتِي سَافَحَتُهَا ،
(حِينَ يُصْبِحُ لِي بَيْت) .

. ١٩٨٨

ظُنُونُ

حِينَمَا غَادَرْتَنِي وَلَمْ نَحْتَفِلْ بِالْوَدَاعِ .
ظَنَنْتُ الطُّيُورَ سَتُحَقِّقُ فِي الطَّيْرَانِ .
ظَنَنْتُ الْوُرُودَ .
سَتَعْبُدُ عَنْ قَطْفِ عَمْرِي .
ظَنَنْتُ الصَّبَاحَ سَيَغْرُبُ .
وَاللَّيْلَ سَوْفَ يَغِيبُ عَنِ الْعَاشِقِينَ .
ظَنَنْتُ دَمِي ،
سَيَتَوَبُّ عَنِ الْفَتَيَاتِ .
وَقَدْ خَابَ ظَنِّي .

١٩٨٨

عزلة

أَيُّهَا الْبَرْقُ، لَا تَشْعَلْ فِي قَمِيصِي .
 أَيُّهَا الرِّعْدُ لَا تَرْتَعْذُ مِنْ رُؤَايَ .
 أَيُّهَا الْمَطَرُ الْمَتَهَاطِلُ .
 لَا أَشْتَهِي أَغْنِيَاتِكَ فِي .
 وَاجِلْ صَبَايَ .
 إِلَى أَنْ تَعُودَ إِلَيَّ خَطَايَ .
 فَكَمْ أَشْتَهِي الْآنَ ،
 أَنْ أَتَجَمَّهَرَ فِي عَزَلَتِي .

المراد

رامبو في عدن

نويل/بورلر/جوفروا

طوال الأيام ١٢ و ١٣ و ١٤ من آذار (مارس) المنصرم، أقيم في عدن ملتقى فكريّ حمل عنوان «رامبو في عدن»، باشرت إلى الدماء له الملحمة الصحافية لسفارة اليمن الديموقراطية في باريس، ومعهد العالم العربيّ في باريس، وشارك فيه عدد من الأدباء والاختصاصيين الفرنسيين والعرب، وحضرته «الكرمل» ممثلة بالزميل الشاعر العراقي كاظم جهاد. هنا ترجمة للمداخلات الثلاث الأساسية في الملتقى، التي قدمها الشاعران الفرنسيان برنار نويل وآلان جوفروا وكبير اختصاصيي رامبو الشاعر الفرنسيّ آلان بورلر، وهي تسلط أضواءً جديدة تماماً على ما سُمّي بحالة رامبو، و«تتسلف»، بخاصة، القطيعة المقامة حتى الآن، بين رامبو وشاعر وآخر «رحالة».

برنار نويل (*)

«الفكر الذي يشدّ الفكر ويجتذبه»

تتموقع مداخلتي في النداء الذي يأتي من هذه الكلمات من «رسالة الرائي». وحتى أمهد للميدان الذي ترنّ هذه الكلمات عبره، اليوم مثلما أبداً، فسأبدأ بالتذكير بمقولة لاندريه بريتون قالها أمام «مؤتمر الكتاب» في ١٩٣٥: «قال ماركس: «ينبغي تغيير العالم» ورامبو: «ينبغي تغيير الحياة». لا يشكل لديّ هذان الشعاران سوى واحد». لهاتين القبستين سأضيف اثنتين أُخرين: «ينبغي الحلم»، قال لينين، و«يلزم الفعل»، قال غوته. . .

وستمثل مشاكلتي في الجمع بين هذه المشيئات الأربع في القول: «ينبغي الرؤية».

(*) برنار نويل Bernard Noël : شاعر وكاتب فرنسي معروف، من أهم أعماله: «شطايا جسد» و«روايات النظرة» و«قاموس كرونة باريس».

تُخاض ضرورة الرؤية عبر ممارسة، وهذه الممارسة هي ما سادعوه، وأنا أفكر برسالة رامبو، بـ
 فنل الرائي. لهذا العمل وسيلته، ألا وهي الصورة. وهي في ميداننا الخاص: الصورة الشعرية.
 تعود رسالة الرائي إلى العام ١٨٧١: إنها موجهة إلى بول دوميني، في أثناء كومونة باريس.
 «لأنما تمسك منها الآخرون بما يأتي، وحده: «أقول أنه يجب أن يصبح المرء رائيًا، أن يجعل من
 نفسه رائيًا». وهذا الذي يبدو وهمي يهب سيورة الشيء: «يجعل الشاعر»^(١) من نفسه رائيًا عبر تشويش
 قول، واسع، ومنظم، لجميع الحواس...».

إن هذه العبارة لتحدد حقاً بالآ تصحيح سوى نادرة هذه الرسالة، أو حجابها، إذا لم نصححها بما
 يلي: «إنني أشهد تفتح فكري: أنظر إليه، وأسمعه». وكذلك بما يلي: «إن الدرس الأول الذي ينبغي
 أن يقوم به من يريد أن يصبح شاعراً هو معرفته الكاملة لنفسه». وإذا لم نصححها أيضاً بالحقيقة المشار
 إليها بوضوح، وهي أن الرائي يذهب صوب المجهول، وأن عليه «أن يعثر على لغة» تمكنه من
 الإحساس به (أي المجهول) ولمسه، والإصغاء إليه. لغة «تكون من الروح وإلى الروح، توزج كل
 شيء، العطور والأصوات والألوان، من الفكر الذي يشد ويجذب».

إن رسالة الرائي هي من قبل، ما تعلن هي عنه: تدفعنا من دون أن تدع لنا الوقت للاستيعاب.
 هذه هي قوتها ومشكلتنا نحن.

ما يهمني هنا هو هذه اللغة التي تكون «من الروح وإلى الروح»، لغة «فكر» يشد الفكر ويجذبها.
 ما ستكون هذه اللغة إن لم تكن لغة قادرة على [توليد] انطباع حميم ومباشر؟ لغة، بعيداً عن أن
 تكون تركيباً لمراجع وتخمينات، تكون هوية في حركة - وهوية في فعل.
 إن جميع المفردات التي سيستخدمها رامبو مشخصة إلى حد بعيد، وخصوصاً الأفعال:
 الإحساس، اللمس، الإصغاء، الشد، الجذب... .

وهذه الأفعال، التي هي جميعاً أفعال فعل أو حركة، إنما تشير بإبالغ الملموسية إلى أثر الفكر
 الشعري على فكر القارئ.

حتى يشد الفكر الشعري فكر القارئ ويجذبها، فهو عليه أن يكون الآخر^(٢)، أن يصبح، حرفياً،

(١) ينبغي الالتفات إلى أن رامبو لم يكتب في رسالة الرائي المفردة «شاعر» بصيغتها المألوفة «poète» مع حركة فوق «-» الأولى، وإنما
 بها: «poète»، مع نطتين فوق الحرف المذكور، محيلاً الكلمة إلى مفهومها اليوناني الأول الذي يربطها بالفعل أكثر، فالشاعر هو،
 في هذا المفهوم، «الصانع» (الترجم).

(٢) إن كل فكرة عظيمة معرضة إلى أن تشوّي بخطورة ما أن تدخل في احتكاك والكلّة البشرية. فما يتحقق منها هو، بمعنى محدد، قليل
 شبه بما كان مرمياً، وحتى الرجال الأكثر انشغافاً بالمرور لا مترعين بالإشعاع بقدر ما جازين وراهم سحابة غبار طويلة
 (نويل).

الأخر، بدل أن يتوسط، بيني وبينه، ما أصوغ.

ينبغي لهذا الفكر أن يبت، لا أن يوصل؛ أن يكون فاعلاً لا أدواتياً. عليه، إذن، أن يحقق طفره نوعية تُخرجه من [نطاق] التمثّل.

لكن ليس يمكن الخروج من التمثّل إلا بالقطع مع النسق الذي تستند إليه اللغة السائرة، شأنها شأن الفنّ والأدب والشعر منذ الأزل.

إن المشكل هو أنّ هذه اللغة، التي هي الفكر الذي يشدّ الفكر ويجتذبه، هي أيضاً اللسان الطبيعي^(٣)، ذلك إن مران الفكر الشعريّ هو تغيير اللغة من دون الانتقال إلى لسان آخر. تغيير اللغة في داخلها، وهذه عملية جزئية، ولكنها غير صافية على الرغم من جزئيتها.

إن التفكير بالسلبية الضرورية التي يجبر إليها هذا اللأ - صفاء، هو ما من شأنه أن يمكننا من اجتراح الشعرية التي تنقصنا في الفرنسية، والتي لا يمكن أن تتموقع إلا في مجابهة اللغة لنفسها. وهذا ما لم تتمكن السورالية من القيام به، ولم يحاوله، بعد رامبو، سوى [حركة] «اللعب الكبير»^(٤)، مع ميثاقها التجريبية، وخصوصاً رنيه دومال في «عظم ترقوة للعب شعريّ كبير».

أعود إلى ما يطمح إلى تغيير اللغة من دون تغيير اللسان، وهذا هو، منذ الأزل، الاستعارة. هذه الاستعارة هودفع اللغة في اتجاه نسق مراجع مغاير للعلاقة الاستعمالية المعهودة في التسمية. تكثف الاستعارة عن علاقات جديدة: لتتمكن من الرؤية. تذهب الصورة الشعرية أبعد: تقرب، كما كتب بير ريفردي الذي كان منظرها، «واقعين متباعدين»، ولكنها لا تقدر أن تقوم بذلك إلا «في غياب كل إشراف يمارسه العقل، وتخرج كل مشغلة جمالية أو أخلاقية».

أي، على نحو حرّ:

ليست الصورة استبطائية، ولا هي وصفية. بل هي تعمل بالتداعي المفاجيء وتحدث بين قطيها الاثنين سرّياً بالغ الحيوية أو إفراغاً (بالمعنى الكهربائي للكلمة) يكون مفعوله هو:

الفكر الذي يشدّ الفكر ويجتذبه

هو ذا مثال على هذه الصورة المصنوعة من كلمات اللغة السائرة، نأخذ من أندريه برتوت:

(٣) اللغة هنا هي اللغة بعامّة كملكة للكلام، أما اللسان فهو لسان بلاتيه، الفرنسية مثلاً، أو العربية. وهنا إشارة إلى فكرة هامة لدى رامبو في استحالة الأزواج الشعري، وتعلو الانتقال في الكتابة من لغة إلى أخرى، إذا كان المفهوم الذي يحمله الشاعر لعمله صارماً بما له الكفاية (المترجم).

(٤) «Le grand jeu» - اسم مجلة وحركة شعرية قمت في فرنسا في مطلع القرن، ويتّبعها، خصوصاً، شاعران «رامبويان» توتياً بن مغاربة لسن رامبو نفسه، وترك كل منهما عملاً شعرياً هاماً ومبتوراً، هما رنيه دومال وروجي جيلير. لوكوت (المترجم).

على الجسر كان الندى ذو رأس القطعة يتهدده . .

إن كل مفردة، هنا، معروفة من لدن جميع المفردات الأخرى: الجسر، الندى، الرأس، القطعة، الجسر الهدهدة. في العادة، تحيل هذه المفردات إلى ما تمثله، أو على الأقل فلا شيء يأتي ليشل الحب التفسيري لهذه الإحالة. أما هنا، فلم يعد أي شيء ليذهب هذا المذهب. وإذا ما نحن فكّرنا في التداعي الذي يحل العقل، فسيكون علينا القبول بأن انقطاع المعنى المعقول لا يدل بالضرورة على فقدان المعنى. ما الذي قطع في الواقع؟ وحدها قطعت حركة الكلمة صوب نسيان ما تمثله، أي صوب التجريد. إن هذا الندى الذي له رأس قطعة، غير القابل للاختزال، ليَجبرنا على إعادة التفكير في لغتنا باللغة وبالواقع. إنه يعيدنا إلى الملموس.

إذا كانت الصورة تُربكنا، فلأننا لا نقدر ألا نستنتج المعنى العادي لكلماتها، الذي هو غير مفكّر والذي يلزمنا في الأوان ذاته بأن نفكر به. أو على الأقل فبأن نعوّده إلى الفكر. تبحث الصورة بصوراً، وهذا الحضور لا يعمل في الحقل العادي لمراجعتنا: إنه لا يجد فيه محله، ولكن له بكامله مادة محلاً ما؛ محلاً هو آخر: محلاً ذهني.

آنثى يحتفظ هذا الندى ذو رأس القطعة بكامل مفعوله، وفي الأوان ذاته يكفّ عن أن يبدو نافراً: تشخيص حالة تفكيرية - أو شعرية، وهذا في نظري الشيء نفسه. وإن غرابته لم تعد نابعة من صاحبه عن الواقع: إنها موصولة بطبيعة الصورة نفسها بالذات، التي لها القدرة المزدوجة على التعبير عن نفسها وعلى أن تكون، على نحو لا فكاك فيه. ذلك أن الصورة هي جوهر الفكر الذي تعبّر هي

ويعمدها هذا الواقع بحرفية قابلة للإيصال لم تكن الكلمات لتمتع بها أبداً، لأنها لا تتبع من الجنادل ولا من الدقة، حتى إذا كانت تجمع بينهما: إن حرفية الصورة متأنية من حقيقة أنه ليس فيها أي شيء بين العبارة وما تقوله.

ما جئت على رسمه هنا تخطيطياً يقود إلى الاعتقاد بأن ثمة تطابقاً بين التجربة الشعرية والتعبير الشعري، تطابقاً بين الحدث الذهني الذي هو القصيدة والتشخيص اللفظي الذي هو العبارة. هذا ما أعتقد به.

وكذلك أن مادة الصورة تصبح، حرفياً، جوهر فكر القارئ وقد تلقى الأثر الرمزي لـ: الفكر الذي يشد الفكر ويجتذبه.

آلان بورير

رامبو في عدن^(٥)

١

«روح جهمة»، قال عنه أندريه جيد. «طفل رائع»، فرنان غريغ. «ضفدعة ملأى بالبور»، ريمي دو غورمون. «فتى من ألف ليلة وليلة» فرانسيس جيمس. «دراجاتي قاتل»، ليون بلوا. «كريستوف كولومبس الأدب»، ريمون كلوزيل، «عباد شمس يتململ في حزنه»، أندريه بريتون ولويس أرافون «طالب ثانوية مخبول»، أندريه تيريف. «مُجَارٌ عن الله»، جان بول فايان «أزعر رائع»، فيليب سوبر. «وحشٌ طهارة»، جاك ريفير. «اثنتا عشرة درجة وخمسة وأربعون بعد الفاصلة، خطّ العرض الشمالي، أربع درجات وأربع بعد الفاصلة شرقيّ خطّ الطول: عدن. لقد وصلت، ولا فخر»، بول نيزان. لنا فخورين، ولكننا مسرورون مع ذلك جداً. فيها هي ذي، إذن، هذه «الصخرة البشعة»^(٦) التي سقط عندها إيكاروس. وبالنسبة إليّ، وفي ما يتعلق بمحاولتي التي ربّما ستكون الأخيرة في الكلام عن رامبو بعد تجاوز عتبة السن^(٧)، فإنني لأشعر بهزة عاطفية عميقة، وصادقة، أمام فكرة تجريب استحضار رامبو في عدن بالذات، في حضور شعراء وأصدقاء. ينبغي في الواقع التزام الصمت بصده أيضاً. إنها لمناسبة - حلمٌ في خوض هذه المغامرة مرةً أخيرة.

إنني، عندما أرى إلى «نذاهات» الدراجات النارية وهي تجار شاقّة أمام وفدنا الطريق بين الفنّان والقاعة، وإلى جميع مكبرات الصوت والكاميرات هذه، وإلى القيث اللاهب في عدن، وهذا الالهة كلّ الذي لا حقّ لنا فيه، وعندما أرى إلى هذا «الباص» الذي يمرّ أمام فندق «لونيفير» («الكون»)^(٨) حيث أقام الشاعر، فإنما أفكر به، نعم، بآرتور رامبو. له، في الحقيقة ندين بدراجة نارية واحدة على الأقل. وبمكبرات صوت كثيرة له ممدودة. أراه، أولاً، وهو يصل مثلما يروي في رسالته المؤرخة في ١٧ آب/ أغسطس ١٨٨٠، وعبر معلومات يؤكدها فيما بعد ألفريد بارد في كتابه «بحر العجم»، بعل، إذن، جواً، تائهاً، في تيه بدنيّ ودائم، انطلاقاً من قبرص. قبرص التي يفجّر فيها أشرطة الديتاي التي عهدَ له بها من أجل منزل الحاكم، قبرص التي يبدو أنه قتل فيها، لا إرادياً، أحد العمّال، كه

(٥) لم يكن هذا النص مكتوباً، بل تم اقتضاه عن تسجيل صوتي، وترجمه معمل «الكمرل» إلى الملتقى.

(٥) هكذا وصف رامبو عدد في إحدى رسائله إلى أسرته، ولكنه يقول في رسالة أخرى، كما سترى، أنه يؤدّ لو يُدفن فيها (المترجم)

(٦) كتب آلان بورير مؤلّفه الهام عن رامبو: «رامبو في الحسنة»، قبل خمس سنوات، عندما كان في سنّ السابعة والثلاثين، أي قبل التي رحل بها رامبو عن العالم، وأعلى (أي بورير) أنه سيتوقّف عند هذا الحدّ، مهتماً للطبع نصوصاً أخرى في رامبو لم تُرَ الطبع وطوال هذا الملف، سكت «الحسنة» بدل «أثيوبيا»، محتفظين للبلاد باسمها في الفترة المعنية، كما هو معمول به عادةً (المترجم)

بيري أوتورينو روزا. يصل هالكاً من الجوع، إلى مصر أولاً، ثم إلى «سواكيم» (السودان) فجدة، «ماساوا» في أرتيريا، فالحديدة (اليمن). الحديدة التي تقهر فيها الشمس أخيراً والقيط. بعد حالات «بدة»، يصبر رجلاً، تريوشيه^(٧). إنه وكيل شركة «مورون وفابر» في مرسيلية. وكان في المنطقة جنليون كثيرون. ثم يقع الفصل المعروف والذي أكرره للمتعة: يمنحه السيد تريوشيه توصية للمدعو «كولونيل دوبار». يكنى بالـ «الكولونيل»، لزعمه أنه كان كولونياً في الفرقة الخامسة للمروم في ١٨٧١. يستقبل السيد دوبار هذا الفتى ابن السبعة وعشرين سنة، ويهبه، كما نعرف، فرصة نجاة.

عدن، في ١٨٨٠، تنفتح على القرن العشرين. لقد شهدت المدينة انطلاقة رائعة بفعل افتتاح السويس في مصر في ١٨٦٩. منذ ذلك الحين أصبحت عدن نقطة رهان استراتيجي هام لقوى «البحر»، ما دامت تتحكم بالقرن الأفريقي، وبالنفاذ إلى بحر الهند. ولكن، في مواجهة عدن، تقوم «البحرية»، التي كانت في تلك الآونة بلاداً مجهولة تماماً: «بحر العجم». في فترة كان البحث قد فيها منذ قليل عن منابع النيل، فترة لم يمر على اكتشاف أستراليا فيها زمن طويل، في تلك الفترة لم رامبو بلاد شاسعة مجهولة قبالة عدن. وهذا بيير باردي، شقيق ألفريد باردي، يستقبل أرتور باسم «الغائب» لأنه كان أول من خرج، في ١٨٨٠ ذلك، إلى هذه الأراضي المجهولة، يرافقه رجل يدعى «الشار». الأخير نفسه كان ضابط صف، وقاتل هو أيضاً ضد البروسيين. يعهد بيير باردي لرامبو بعمل «البحرية»: يكلفه بحراسة «الحريم»، والأخيرة هي الورشات التي يقيم فيها بتقية البن وكيله. تقوم بهذا العمل نساء جنود، «كتيبة الهند»، وهي كتيبة مختلطة كانت متموقعة في عدن. كن يدعو أرتور «كبراني»، وهو، في الهندية، «الشريرة». كانت الكتيبة تطلق كما يبدو على حراس هذه الورشات «النايكها»، ولكنها تنطبق تماماً على شخصية رامبو. أفان يدعى في الحيشة، بعد سنوات، «إيرلرينيا»، وتعني، في الأمهرية (لغة الحبشيين الرئيسية): «الرجل الغضوب»؟ نتعرف هنا بالطبع على إحدى طباعه. كان «الرجل الغضوب»، «الشريرة» يتقاضى في تلك الفترة بين تشرين الأول (أكتوبر) وتشرين الثاني (نوفمبر)، ١٨٨٠، بين أربعة فرنكات وستة يوماً. ولكن اعتباراً من العاشر من تشرين الثاني، ١٨٨٠، نعرف أن مدخوله سيبلغ حتى ثلاثمائة فرانك في اليوم الواحد.

كان رامبو يجيد العربية، وهذا ما أنقذ حياته طوال عشر سنوات هناك. كان في الواقع يعرفها على «مختار»، وهذا ما شهد به «بورغينيون» و«إيوان»، وكنا عرفاه. ثم إن «آرمون سافوريه»، الذي عرفه «البحرية» في عدن، يتحدث هو الآخر في رسالة إلى «جورج موروفير» مؤرخة في ٣٠ تشرين الأول (نوفمبر) ١٩٣٠، عن «مستعرب جيد». ثم إن شهادة أساسية تأتينا من الإيطالي «روبيكي بريكتيتي»

الذي كتب في مؤلفه «في هرا»، الصادر في ١٨٩٠، أي عندما كان رامبو ما يزال على قيد الحياة، كتب: «إن رامبو ليعرف اللغة العربية معرفة كاملة». وإنني لتحضرني هنا المقابلة التي يقيمها المستشرق الفرنسي جاك بيرك، مقابلة يقول أنها تضع اللغات الغربية، القائمة على فكرة التجسيد، الحلول، مقابل اللغات الشرقية، القائمة على ما يدعوه بـ (l'inverbation)، أي اللغات المرتبطة بالعالم الآخر عبر الكلمة. الحال، إن رامبو، الذي كان يمرّ باللغات الأخرى مجرد مرور، كان يعرف العربية جيداً، على حين لا يعرف من الأمهرية أكثر من مائة كلمة أو مائتين، الكلمات التي كان يحلبها لها ليحتاز مناطق الحبشة.

يطيب لي أيضاً أن أكرّر هنا أشياء معروفة. «القرية الصغيرة» مثلاً. ثمة في داخل كل منازرة صغيرة. لا شيء يسرح مكانه. فإذا ما نحن عدنا إلى شارل فيل، أو عدن حيث نحن اليوم، أو إلى شتونغارت، فسنجد كل شيء في محله، كما كان. في الحق. الناس، مدام رامبو (الأم)، والشقيق، كما في المنحوتات البارزة المصرية القديمة، التي نميزها بعضها عن بعض على امتداد خمسة وعشرين جيلاً.

يطيب لي أيضاً أن أستحضر جميع الشخصيات الثانوية التي كانت تعيش في عدن في ١٨٨٠، جميع هذه الشخصيات التي عرفها رامبو، وعاشرها، والتي أصبحت كمثال الشخصيات الثانوية في رواية عظيمة، دون أن تعرف أنها تستظل طالما بقيت «الاشراقات». إنني أفكر بـ «الكولونيل دويار»، بدجل سويل، الذي كان صهر الأول، في سنه الخمسين، والذي كان يدير «فندق لونيفير» بأثائه الفخم وبالفقه البالغ علوها ثلاثة أمتار. كان هناك السلك الدبلوماسي أيضاً، السيد «دوغاسباري»، البالغ الجهر بانتمائه إلى الجمهورية الثالثة^(٨)، و«نوياب»، و«غومينا». ينبغي أن نؤذي في شوارع عدن التحية أيضاً لـ «الكونت سيكي»، الذي وضع في الحبشة كتاباً جميلاً بثلاثة أجزاء، وكان قنصل إيطاليا العام في عدن. نحني، أيضاً، السيد دوشان، الذي كان مراسل «وكالة النقل السريع» في عدن. وأصحاب حوانيت صغيرة، من أمثال السيد «بيدونفيلد» السويسري الذي كان لديه ساعٍ كلّفه رامبو فيما بعد بخدمات عديدة، وكان اسمه «فلتير». بيدونفيلد، وفلتير، يمكن أن نتصورهما بسهولة مع المغامرين في الأسواق. السيد إيلوا بينو، الذي ولد في «فيكون»، نقيب متقاعد، و«أوتورينو روزا»، نراه حاملاً جمل التصوير بين النعام في الحبشة، والذي عرف امرأة رامبو عن قرب. ثم، المستكشفون، وهؤلاء هم الأكثر جذية، أو مهابة: «بول سولويه»، مثلاً، الذي يجب التوقف عنده دائماً وقفة خاصة، ما دام مؤلف

(٨) استمرّ عهد الجمهورية الثالثة في فرنسا من ١٨٧٠ حتى ١٩٤٠، وبعد بداية مظلمة (سحق الكومونة)، فرض الجمهوريون أنفسهم رويداً رويداً، وأقاموا سياسة ديمقراطية وعلمانية وجدت تنويعها في فصل الكنيسة عن الدولة في ١٩٠٥ (المترجم).

رحلات إلى أثيوبيا، التي صدرت في «روان» (فرنسا) في ١٨٨٨، والذي كان له دور هام في حياة العملية، ما دام خطط لقافلة الأسلحة للعام ١٨٨٧، ولكنه توفي بضربة شمس في عدن، في ١٩٠٠، قاذفاً برامبو في حرج كبير أكثر مما في حداد. ثم إنني أحبي السيد «شفنو»، هذا المهندس الشاب الذي كان في أصل فكرة داعبت خاطر رامبو، وتتمثل في إنشاء خط سكة الحديد الفرنسي - «يونى» الذي سيبدأ شفنو نفسه بتحقيقه اعتباراً من ١٩٠٤. أفكر أيضاً بالدكتور «نوكس». لم تبق لنا صورة فوتوغرافية له، وهو الذي كان بانتظار ساق رامبو المريضة في ١٨٩١^(١)، وكان وصل هناك في ١٨٩٠. نُحِّي، أخيراً، «أوغست فرونزي»، هذا الصحفي الإيطالي من «بريشيا» المعروف بسخائه. «سكارفوليو» أيضاً، صحفي من ميلانو، وكان النقيض الدقيق لسابقه، وشديد القومية، فهو مؤلف كتب عناد طبعها في عهد موسوليني. كان «سكارفوليو» معروفاً بروح المكر والانتفاع خصوصاً. وإذا كنت لن أجد هنا جميع ركائب «وكالة النقل السريع»، فينبغي أن نتذكر في الختام الرهبان الكبوشيين الذين كانوا يهبطون إلى «هرار»، «هيوغو فيروندي» وكشافين آخرين، السيد «ألفريد إيلغ»، مع رأسه المربّع وشعره الأبيض، الذي سيصبح «رئيس وزراء» مينيليك، مستشاره الكبير، الذي فجع بمساعدته، السويسري «زيمرمان»، الملقب «ريمبي». وعلى سفينة «النقل السريع»، سنرى لاحقاً، في ١٩٣٠ إلى «بولكس فاغن الصفراء لساكوين» في «هرار». ومسافرين آخرين لن نشبث منهم إلا بواحد، لعلّه يعمل، الأكثر هيأماً، وسخافة، هذا الذي سيكي لدى رحيل رامبو. إنه «جيمي»، الذي تتلقى في «المفردة (الصدق)»، والذي حظي بالموّدة الصداقية التي نادراً ما محضها رامبو أحداً في تلك السنوات. نعم، التحية لك يا جيمي.

ثم ها نحن نرى إليها تنطلق، سفينة رامبو الآخر، في عدن هذه نفسها بالذات، سفينة «وكالة النقل السريع»، والتي كانت تحمل هذا الاسم: «الأمازون». تنطلق في ٢٦ مايو (أيار) ١٨٩١، حاملة «الخبز المحضر» رامبو الخارج ليحضر على متن «الأمازون» وهو الذي كان يريد - كانت هذه رغبته الصريحة - أن يَدْفَن في عدن.

٢

إنها لتلزمنا، صُور السفر هذه. ها أنا أغمض العينين: ١٧ آب (أغسطس) ١٨٨٠، يصل رامبو عدن، مرتدياً ملابس بيضاء بكاملها. الملابس التي سيرتديها فيما بعد دائماً، مُصمماً إياها بنفسه. «جيم رامبو» في عدن، أربع مرات. ويمرّ بها مروّرين سريعين. الإقامة الأولى، منذ وصوله في أواخر

(١) معروف أن الغرغرة قد تصاعدت في ساق رامبو في ١٨٩١ واضطرتّه إلى العودة إلى فرنسا، والدكتور نوكس هو الذي نصحه (خطأ؟) بمساقته، ومات رامبو يشهور قليلة بعد البتر (الترجم).

١٨٨٠ حتى تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٨١. عام واحد. ما أن يصل رامبو إلى عدن، حتى يخرج، إذن، إلى «بلاد الجهة الأخرى». هكذا يدعو الحبشة في رسائله «أفريقيا الجهة الأخرى». ثم يعود، بعدما كان ثاني أوريي يدخل مدينة الاسلام المقدسة، والأول هو الرحالة ريشارد برتون، الذي سيصل أيضاً إلى «هرار» في عام ولادة رامبو بالذات، في ١٨٥٤. يعود رامبو إلى عدن في كانون الثاني (يناير) ١٨٨٢، وسيمضي سنة كاملة في عدن، مرتبطاً، هذه المرة، بعقد مع الأخوين باردي، وخصوصاً ألفريد باردي، الذي كان رئيس عمله، لكن الذي كان يعمره. يتبادلان، بطبيعة الحال، تهليلات الحبة، يتخاطبان بـ«أنتم»، ويستخدمان لغة تجارية ورسمية، في الوقت الذي كان ينبغي فيه أن يرفعا كل كلمة، وهذا ما سيفعله رامبو عندما سيختلف مع باردي.

نعرف من ذلك العام (١٨٨٢) مثلاً أن عدن لم تكن متخرطة في الاتحاد العالمي البريدي. فهل كان رامبو قد بحث من هناك برسالة إلى صديقه العتيدي أنست ديلاهي، وبقيت هناك؟ إذا كانت لديكم، يا أصدقائي، نسخة من طبعة «لابلاياد» لأثار رامبو الكاملة، فأرجوكم أن تحذفوا منها البطاقة البريدية المتضمنة فيها، والمزعوم أن رامبو أرسلها من عدن. لسبب بسيط، هو أن من المؤكد أن البطاقات البريدية الحاملة في قفاهها خطأ عمودياً لم تظهر إلا اعتباراً من ١٩٠٥. لم يكتب إذن من هناك لأنست ديلاهي، ولكنه سيكتب له لاحقاً. نعرف، من رسالة لرامبو إلى أمه، أن الشمس «تشرق هناك من السادسة حتى السادسة، العام كله». عندما يتسلم رامبو كتاباً، فإن مجبرة تتدلق عليها في عدن وتلقاها بالبحر، كما لو كانت عارفة بالمرسل إليه. «العام كله، العام كله» - يكررها مرتين - ينام رامبو تحت النجم الساهر. هناك إذن، في السماء، ينبغي أن نضع اللوحة التذكارية^(١٠). يُودع رامبو ماله في الخزانة الانجليزية. لم تكن اقتصادية، ولكنها (وهذا من دواعي ارتياح رامبو في عدن التي كانت مستعمرة انجليزية) كانت قد أقامت في المدينة مصرفاً خاصاً بفائدة ٥، ٤ بالمائة. في هذه الإقامة الأولى التي ستدوم عاماً كاملاً، تقع حادثة معروفة. يختصم رامبو مع علي شمّاك، وكان صاحب حانوت. يصفه رامبو، فيسوقه أصحاب شمّاك إلى محكمة فيطرود ألفريد باردي علي شمّاك من خدمته إنقاذاً لماء الوجه، أسفاً لذلك. ثم يقيم رامبو في عدن إقامة ثالثة تمتد من نيسان (أبريل) ١٨٨٤ حتى كانون الأول (ديسمبر) ١٨٨٥. يحدث هذا بعد إفلاس شركة «مازرون - فيينييه - باردي»، إفلاس سببه أحداث «الشواء» الحرب الرهيبة في «الشواء» ضد رؤوف باشا الذي كان مسيطراً على «هرار» لصالح المصريين.

(١٠) كان من معجزات ملثقي رامبو هذا في عدن أنّ تمّ البحث عن أحد المنازل التي أقام فيها رامبو لفترة طويلة في المدينة، لتعليق لوحة تذكارية باسم رامبو على مدخله. وتمّ «الاهتداء» إلى منزل (هو الآن مقرّ الخزانة العامة) تتطابق أوصافه وموقعه مع أوصاف وموقع الدار الذي كان ألفريد باردي، رئيس شركة تصنيع البن التي عمل فيها رامبو قد اشتراه وترك وصفاً له في كتابه: «مذكراتي في بلاد الحب»، وفيه أقام رامبو لفترة (المترجم).

وقد تسببت الحرب عن مجاعة في البلاد، فكان يُرمى بالجثث أمام المنزل الذي كان يقيم فيه رامبو. لذا يعود رامبو إلى عدن، وهذه هي فترة عقده الثاني مع باردي الذي كان ذهب إلى مرسيلية بحثاً عن أسمال جديد (سبق أن أشرت إلى «قبيلة» المرسيليين في عدن: مازرون، فينييه، سيزارتان، أما باردي نفسه فكان من «بوزونسون» في «الجورا»). يعود باردي بأموال كافية لافتتاح شركة أخرى للبن، يحقق فيها رامبو ربحاً أكثر يكون عليه هنا أن يعقد صفقات بن وصمغ وجلود وبخور ومزكاي وريش الغام (أدع لكم صورة رامبو يقتني ريش نعام) وعاج، وقرنفل. إن هذا الاستحضار هو نفسه الذي يرد بكامل الدقة لدى ديبدو في «دائرة المعارف». إلا أن صورة أخرى تفد إلينا، فيما نحن نبحث عن الصور، نبحت عنها جميعاً: لقد تزوج رامبو، ونحن نعرف امرأته، ما دام أوتورينو روزا يزعم تقديم «بورترت» لها. إنها حبشية، مسيحية، جميلة جداً (يقال أن النساء بالغات الجمال في «هرا»، وهي مع شقيقته. لا نتحدث، ورامبو نفسه لم يكن ليتحدث، فإيا لهما من زوجين! تُدخن ولكم في الواقع أن تتخيلوا رامبو وزوجه الحبشية يتمشيان في عدن ليلاً، وهي تدخن. كان يتعالى يومذاك صخب الحرب الزاحفة، والتحصينات. في هذه الإقامة الثالثة، تصل آلاف البنادق، وقد أُصلحت في «ليج» (الليجا)، حاملة على صناديقها اسم آرثور رامبو. كان هذه المرة قد اختصم بجديّة مع باردي، والتقى أسوليه، الذي أعلمه بأن ثمة، بعد انفجار الحرب، سوقاً حقيقية لا للقرنفل، وإنما... للأسلحة. أعفوكم هنا من التفاصيل المعروفة عن مينليك ومنافسة يوهانس، «الامبراطور الأحمر». كان رامبو صاحب الحس البالغ الرفاهة في التحليل السياسي الذي سنعود إليه، قد راهن على مينليك^(١١). هكذا، يغادر عدن مرة ثالثة، بعد مشاجرة عاتية مع مشغليه. مشاجرة وصلتنا بعض الشتائم التي استخلمها رامبو فيها. وبالخصوص منها «بنيوف» «Pignouf» (الفظ)^(١٢)، التي سبق أن استخلمها رامبو في نعت رئيس تحرير جريدة «شارلوا». كان ينعت بـ «البنيوف» اليمينيين خصوصاً، وكان ثمة في نظره «أفظاظ» في اليسار، و«أفظاظ» في اليمين؛ فإلى الملاحظة الثاقبة! الحال بأن ألفريد باردي مستنقع هذا كله. ولن يعود رامبو إلى عدن إلا مرة رابعة. إقامة سأنوقف عندها بوجازة، لعنصر طريف فيها. فقد

(١١) مينليك الثاني (١٨٤٤-١٩١٣)، هو امبراطور الحبشة (أثيوبيا)، جد هيلاسي لاسي، وابن هايله مالاكات. فقد العرش بعد وفاة الكبير، والده، واستعاده في ١٨٦٥، معترفاً، مع ذلك، بسيادة يوهانس الرابع على جزء واسع من البلاد. دخل، بدعم فرنسي، في حرب أهلية يوهانس محمي الانجليز، وبعد أن لقي الأخير مصرعه على يد جيش المهدي، بسط مينليك سلطانه على كامل البلاد معياداً من انقراض مختلف القوى الاستعمارية الأوروبية (المترجم).

(١٢) Pignont: طويلاً اعتقد الاختصاصيون أن هذه المفردة ليست مستخلصة إلا من لدن رامبو. لكنني وجدتها وهي ترد عد فلوير، كجملتك لدى عزرا بورد في مقالة كتبها بالفرنسية عن «أوليس» جيمس جويس. تعني المفردة: «الفظ»، أو «الخسيس»، إلا أن دلالتها الاستهزائية ماثلة في ثير لفظها نفسه، مما استدعى وتبيتها بالفرنسية (المترجم).

جاء رامبو باحثاً عن خيول «بوديه» كريمة الأصل، بالطبع، بل الأكثر أصالة، ومن «آخر صبيحة». كان على كل شيء أن يكون بالنسبة إلى رامبو «من آخر صبيحة»، من الساق الآلية التي سيطر عليها إلى مرسيلية، حتى ترجمات شكسبير التي سألت ديلاهي أن يبعثها له في «دوش» في ١٨٧٣. «ينبغي أن نكون حديثين على نحو مطلق» و «أريد خيول «بوديه» من المحدث الأكثر أصالة». ومما يثير الاستغراب أن رامبو كان يومذاك بلا عنوان، وهو الذي جاء من «تاجورا» بعد أن دفن بنادقه البالغ عددها ثلاثة آلاف تحت غابة النخيل الوحيدة فيها. وهي اللحظة التي يذهب فيها إلى «جول سويل»، صهر «دوبار» الرجل الذي كان بلا اسم شخصي، «الكولونيل». كان جول مغامراً من فئة «سافوريه»، مغامراً عديم الثقة، خلافاً لألفريد باردري أو إلينغ، «رئيس وزراء» مينيليك. كان جول يفكر ببنادق رامبو، ويأمل من ورثها ثروة. لذا فهو سيؤوي رامبو في «فندق لونيفير» الكبير. ما كان لفندق يقيم فيه رامبو إلا أن يسمى «لونيفير»، أي: «الكون». إن الكون هو منزله الكبير: «منزلي بنات نعش الكبرى» (بوهيميائي)؛ «نيسان (أبريل) ١٨٨٨: «ساقم إذن في أفريقيا من جديد. ولزمن طويل لن تروني». كم من مرة ردّد هذا: «لن تروني»، «سأبتعد»، إلخ... ؟ ولكنهم سيرونه من جديد في ٣٠ نيسان (أبريل). إنها اللحظة الأكثر مأساوية. ينزل من النقالة التي صمّمها هو نفسه، التي حملها ستة عشر رجلاً من أبناء البلاد طوال ستمائة كيلو متراً عبر الصحراء.

في عدن، ينتظر رامبو «جوارب الدوالي» التي كانت أمه أرسلتها له. يذهب لاستشارة الدكتور نوّكس، الذي ينصحه بالمغادرة فوراً لتبتر ساقه في مرسيلية. «لقد صرت هيكلًا عظمياً، وأصبحت أثير الخوف» وتعود «الأمازون» - السفينة.

٣

رامبو الجزيرة العربية. رامبو المتعدّد. الأسطورة الأقوى في الأدب كلّ بلا أدنى شك. لا مثيل له في الأدب كلّ. لهذا الفتى يبلغ على الفور التضجّع الأدبي، ما دعاه فريش بـ «نثر الإشراقات الماسية». على حين يتطلب المفهوم الكلاسيكي للكتابة إعداداً طويلاً. لا نظير كذلك لحقيقة أن هذا الذي يبلغ في الأدب التضجّع نفسه الذي بلغه في ميدانه الخاص فان غوغ، معاصر رامبو بالدقة، يهجر الأدب بعد ذلك فوراً. هناك مثال آخر لشاعر يهجر الشعر بعد كمال؛ إنه راسين. ولكنه يقوم بذلك لأنه... تزوّج!

طوال قرن من الزمان، بقي «الرامبويون» (والتسمية من اختراع الشاعر جيرمان نوفو عندما شاهد رامبو يعود إلى باريس «متنكراً» بزّي البحرية الهولندية التي انخرط فيها^(١٣))، وكانت هذه هي المرة

(١٣) انخرط رامبو في البحرية الهولندية في العام ١٨٧٦، موقفاً معها عقداً لمدة ست سنوات، ولكنه غادرها بعد شهرين وثق (المنزجم).

الأخيرة التي وطأت فيها قدماء باريس)، بقي «الرامبويون» يشطرون حياة الشاعر، بل الشاعر نفسه، شطرين. فهناك رامبو العبقري، الذي نراه في بورتريت «غارجا»، حاملاً في نظراته الاشراقات، ورامبو الآخر «ذو الهيئة المريبة» كما عبّر الكساندر مرسيني، القنصل الإيطالي في «ماساوا»: «أريت فتى مريب الهيئة يأتي محاطاً بسعاة القوافل». ولكن لا واحد من هؤلاء الذين يميّزون بين رامبو العبقري ورامبو الرحالة، قام بالرحلة إلى عدن. لا واحد كلّف نفسه عناء الذهاب إلى الحبشة ليرى إن كان سيقابل رامبو فيها. يُذكرني هذا الواقعة حول فلوير. ففي بداية القرن، كان أحدهم بصدد وضع دراسة في الكتاب. فذهب إلى «روان»، مدينة فلوير الأصلية. قابل جميع الناس في الشارع الذي كان فلوير أنتم فيه. وفي الأمسية التي كان عليه أن يستقل فيها قطار العودة، مزهواً بما حصل عليه من وثائق ومعلومات جمّة، ها هو خباز الحارة يقول له: «أجل، أجل، لقد عرفت السيد فلوير هذا جيداً. ثم إن لديه شقيقاً كان يكتب».

يبدأ إيف بونفوا كتابه الجميل عن رامبو بهذه التوصية الممتازة: «حتى نفهم رامبو، فلنقرأ رامبو» ويختتم كتابه، يختتمه تماماً، بهذا الأمر الجازم: «لا نقرأ رسائل رامبو من الحبشة». كأن قطعاً يستمولوجياً يُقام هنا، مثلما أقيم في مواضع عديدة.

أمام هذا كله، أتقدم لكم، على الفور، بالمقترح التالي. أتقدم به كمقترح وليس أكثر. افترضوا إن لا شيء في حالة رامبو يبدأ حقاً، إن في عدن أو شتوتغارت أو هراغ، إن كل شيء حادث من ذي قبل. آنذاك تظهر الشخصية، وينبثق الحياة والأثر الفني معترجين، إذا ما نحن امتنعنا عن إحداث القفح. أتذكر إيميلي تيسيه - رامبو، ابنة فريديريك (شقيق الشاعر)، التي كان لها من العمر خمس سنوات عندما رجع رامبو إلى «روش» مبتور الساق، وفي حالة تعفن. لقد أبصرت إيميلي خيال الرجل ذي نعل الريح مقطوع الساق. وبهذا الحقد العائلي، هذا الحقد الذي يجري في أعراق بعض الأسر كالحصاة الصغيرة، تذكر وتقول: «لا شك أنه بسبب الأم رامبو، لم ينل آرثور نجاحاً فعلياً». شأن إيميلي تيسيه، وشأن جميع كتاب السير الذاتية، دعونا نعي بـ «سقوط» رامبو، أو، إذا أمكن الكلام بفردات علم الجمال، فعن «فشله الرائع». لنحاول، كما يطالب هو بـ في إحدى صفحات «الإشراقات» أن «نحكي سقوطه ونومه». أقترح أنا من أجل ذلك أن نمسك بإحدى بروق «الإشراقات»، بن قصيدة «متسكمان»: «وكنا نتيه مغتئين بنبيذ المغاور وسكويت الطرق، وأنا متعجلاً العثور على الموضوع والصيغة». وأنا المتعجل العثور على الموضوع والصيغة: إننا، إذا ما رفضنا الفصل بين شطري حياة رامبو، وإذا ما، أكثر من هذا، قبلنا بعدم المرور بالتراث الجامعي الذي يفصل بين الحياة والأثر، واخترنا، للحظة، مفهوماً جديداً، مفرداً، سندعوه في كلمة واحدة مركبة بـ «الحياة - الأثر» (وأنا المتعجل العثور على الموضوع والصيغة)، فسنجد أن رامبو كان متعجلاً دائماً. عندما كان في سن

السابعة عشرة كتب إلى تيودور بونفيل أنه كان في السادسة والعشرين. يكبر في نظر نفسه. في الأدب، في الشعر. «هات بسرعة جريمة، لأذهب أبعد». ويجد «فصل في الجحيم» ختامه في «ضير لاهب». لاهب، لأن يتحرق في لهفته وعدم اصطباره. «ليس العلم سريعاً بما فيه الكفاية بالنسبة إلي». «ينبغي أن يزمجر النور وأن تخب الصلاة». وفي ١٨٧٢: «أن أذوب حيثما نذوب هذه الغمامة التي هي بلا دليل أوه! محظياً بكل ما هو ذو نداوة!». وما «الإشراقات»، إن لم تكن صنيع رجل نافذ الصبر، متعجل؟ يمكن القول إنها قصائد «ملوكة» (من اللوك) بقدر ما هي «ممشية». للمرة الأولى في تاريخ الشعريكون ما سنكتبه هو ما نحن بصدد كتابته هنا. و- الآن. يمشي آرترور رامبو، ويمشي، ويعبر جسراً في اتجاه «الغسيل السوداوي لذهب الغروب»، وتتوقف القصيدة. مقاطع، شذرات لا وقت له لينميها في «زمن ثانٍ» مثلما يعبر فاليري بصدد العمل الكلاسيكي. ولكنها في الألوان نفسه، وخصوصاً، مقبوض عليها فوراً. إشراقات. صنيع رجل مستعجل، يقول في غير رسالة من عدن: «إبعثوا لي بأقصر مهلة...» أو في ١٨٧٨ (ولا شك أنكم تخمّنون وفرة الأمثلة): «ذاهب من جديد إلى الشوا بخطى مسرعة...». إن من أكثر ما أثري في الحبشة، هذا المشهد. كانت سيارات «اللاندر روفر»^(١٤) مُخرّجة فوق التلال، وإذا بنا نلمح في الجهة المقابلة أشباحاً. ركّز المصور عليها منظار عدساته، فرأينا على الشاشة أسرة من أوغادين. إنهم الناس أنفسهم الذين رأهم رامبو، لم يرحوا، قطعاً، مكانهم، تقدر أن تقول: «الحياة هادئة وأصفاء، مع بعض الذكر!» لكن كم كان في مقدور هذا أن يشكل درساً كبيراً لرامبو الذي كان يجري لا ندري وراء ماذا؟ كان في مقدوره أن يقول لنفسه: «كم من أشياء تقدر أن تعلمها من هؤلاء الأفارقة، نحن الذين تركض وراء لا ندري أية حاجة جديدة؟». ولكن رامبو يمرّ أمام أهل أوغادين راکضاً. أوغادين التي كتب رامبو عنها في تقاريره إلى «الجمعية الجغرافية الفرنسية». وإنا لنميز هنا «التجربة الجوانية» كما يتحدث عنها جورج باتاي: هذا الإرجاء للتأمل أو للتفكير الذي يميّز التجربة الجوانية أو الداخلية بحسب باتاي. دائماً، نرجى إلى الغد التفكير بما نرى، وهذا ممّا تمكن دعونه بمفرده فرنسية قديمة منسية ولكن صائبة، بال: «Procrastination» («الإرجائية»)، حيث «crastinus» تعني في اللاتينية: «الغد». إنه يرجي إلى الغد بلا انقطاع. فهو لا وقت عنده. متعجل. العثور: هذه هي الكلمة - المفتاح لجميع الشعراء الشبان الذين يجدون في بودليز معلماً لهم: «الذهاب إلى غور المجهول للعثور على جديد». وكان هذا المجهول يلوّح لرامبو، قبالة عدن. ابحثوا عن الكلمة في رسائله، تجدوها في كل صفحة. مثلاً: «فلنذهبن إلى هذه الأراضي المجهولة...» يريد رامبو

(١٤) ينشر بوربر إلى رحلته إلى أثيوبيا (الحشة) في ١٩٧٨، حيث صور للفتاة الأولى في التلفزيون الفرنسي فيلماً عن رامبو حمل عنوان: «سائق المارة» (المترجم)

الانطلاق فوراً إلى «بوياسا» التي كان هو أول أوريي يصل إليها، لتأسيس شركة للبنّ. مخاطر جسمانية بالغة. يلتهم سِتْع حصانه. وهذه الرغبة الحارقة في العثور، نحن مقابلوها لديه في جميع الميادين. هنا، جوهرياً. تمثلت إحدى أفكار القرن التاسع عشر أو مشاريعه الأساسية في العلم. ورامبورجل علم أيضاً. لكن على شاكلة كبار العلماء العرب على شاكلة ابن عربي، وابن سينا، الشاكلة التي لم تكن المعرفة فيها مفصلة، والتي كان العالم فيها طيباً وعالمماً بالفلك وأديباً، وسواه، في الألوان ذاته. نجد في هراس في الواقع «دبّتارات» رائعة، و«الدبتارة» (دقتر؟) هي طوبة سحرية اثيوبية تشفي من الأمراض، يصوغها العالم أو الحكيم بحسب العلة. إنها مفاتيح تشفي (وشكلها نفسه شبيه بمفتاح). هنا شيء أساسي في تصوّر رامبو. تصوّر مألوف تماماً، مثلما كشفت عنه أعمال عديدة. تصوّر شاعر في ١٨٦٠ - ١٨٧٠، ينحدر خصوصاً من الرومانتيكيين الألمان، من نوفاليس، ومن اليونانيين حقّ بالطبع، لا فحسب عبر عدم المفصل المشار إليه، وإنما كذلك عبر إمكان التحوّل الذاتي. وهذا هو تصوّر الرمزي. الحال، أننا نعيش اليوم ضمن تصور انفصالي للرمزي، لا يلتحق فيه الدالّ بالمدلول. على حين كان الرمز، أو «السيمبولوم» Symbolum، هذه البطاقة أو الرقعة التي كان عشيقان أو عشيقة في اليونان القديمة يشطرانها، لدى افتراقهما، نصفين، ليُعيدا وصلها لدى تلاقهما من جديد، هنا هو رمز الشعر نفسه بالذات. إن الشعر لهو «السيمبولوم»، أي أنّ من يقبض على أحد وجهي العملة، والذي هو اللغة، سيقلد أن يحوّل الوجه الآخر، الذي هو الواقع. وكان رامبو يعتقد حقاً بأنه على ... تغيير الحياة. كان هذا المشروع في تفكيره مادياً تماماً. كان يريد شعراً موضوعياً يضادّ «الشعر الذاتي الذابل» لأستاذه. هذا التصرّو المادّي، الموضوعي، العلمي، للشعر، كان مغالياً تماماً. يمكن أن نتحقق من هذا التصور لدى مراجعة قائمة الآلات والأدوات والأجهزة التي يطلب منها إليها. لقد كتب رسالة من عدن معروفة ورائعة إلى السيد بوتان، مُصنّع أدوات دقيقة: «أنا أيها السيد راغب بمعرفة مجموع أفضل ما يُصنّع في فرنسا أو في خارجها من أدوات الرياضيات والبصريات والكهرباء والمناخيات والميكانيكا والطاقة المائية والمعادن» ويضيف: «لستُ لأعنى بأدوات «مريحة». ينبغي أن تكون حديثين على نحو مطلق». «العثور على الموضوع ...». إذا كان ما يزال يحكم بعض الانتباه، فأنا أتمسه لهذا الموضوع. ربّما كان الموضوع هو العنصر الأكثر حساسية في السفة/شعر رامبو. «أنا مَناء الدرب الكبير». ليس صعباً في الواقع أن نلاحظ أن رامبو هو هذا الذي هي، إنه هذا الذي لم يكف عن المشي. الركض في الأرياف الولادية في منطقة «الأردن» أولاً. هجرات. ثم إلى باريس مشياً على القدم، أو بالأوتو ستوب، صحبة رسم صغير. إلى بلجيكا، إنجلترا، فالسويد، ففينيا، فقبرص، فجاءة. وحتى صوب القطب الشمالي ذات مرّة. لم يكف عن الهشي أبداً. وعبر هذه الاندفاعات التي تقوده إلى عدن، نقدر أن نرسم المسار الكبير لرامبو المشاء.

الذي كان فرلين يراقب مدهوشاً ساقيه من حيث قلدرتهما على السير. هو نفسه قال: «أنا مشاء وليس أكثر».

إنها، بعد هذا كله، مسرة ما بعدها مسرة أن أكشف هنا أمامكم في عدن، عن وثيقة غير منشورة من قبل بخصوص هذا «المشاء». هي كلمة لصديقه آرنتس ديلاهي، حملت عنوان: «معلومة إضافية». نقرأ في حاشية الورقة: ولد (يقصد رامبو) في ٢٠ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٥٤. فنذكر ميشر الذي ينهي صفحة عن حياته بالقول: «وتعرفون أنني بلجيكي». العالم كله يعرف ذلك! كتب ديلاهي في هذه الوثيقة واصفاً رامبو: «جبهة عالية، واسعة، وصقيلة، أنف خائس قليلاً، شفة بارزة وكانت بشرتها تنقشط أحياناً مما يهبه مرأى انسان بالغ التعب، ولا ترى لديه شيئاً (أو إلا القليل) من هذه البرر حول الفم، المألوفة لدى الصبية الكثيري الدرس. وعندما أصبح مفرط الاستقلال نحو سنه الست عشرة، وعندما صار يدخن في غليونه القصير في الشوارع، ويهمل شعره الطويل، وأصبحت به مهمل أكثر، فإن حركة كنفه عندما يمشي صارت أكثر وضوحاً. لقد استعاد، اعتباراً من سن السابعة عشرة، طبيعة أجداده من ناحية الأم ومشيتهم الفلاحية بوضوح».

إنني بحاجة لأن أؤكد هنا على الحضور القوي لهذه المفردة الصغيرة: «هنا». إنها ما أن تتحد وتتكاثر، حتى يتساءل المرء: «أين نحن؟» إننا الآن في شارلفيل (مستقر رأس الشاعر). ولقد حدث لي، في أثناء مسيرتي الرامبوية التي تترك الآن، بسبب عتبة العمر كما ذكرت، نهايتها، حدث لي أن أقابل القيمين على شارلفيل - ميزيير. لقد أدرك هؤلاء، منذ أندريه لويون، مؤسس «السلالة»، أنهم ليسوا مسؤولين عن ناخبيهم فحسب، وإنما حتى عنا، نحن الذين نأتي إلى المدينة من بعيد، ككثيرين سوانا، من أجل آرثور رامبو. وهم ليس لديهم سوى هذا الهم: أن جميع من يأتون إلى شارلفيل يعلمون أن رامبو كان قد قال عن مدينته أنها «غيبية على نحو بالغ بين جميع مدن المنطقة». «إنني أكره شارلوتن البشعة هذه». يتساءلون: ما حدث؟ ألم يكن ليحب مدينته؟ لكن الأفظع أنني ذهبت إلى شتوتغارت (ألمانيا) في يوم تلج، شتوتغارت التي وجد عمدها، وهو ابن الجنرال رومل، نفسه في حيرة مماثلة لحيرتنا بصد تحديد موقع اللوحة التذكارية التي ينبغي وضعها لمرور رامبو وإقامته في المدينة. الحالة، في المكان المحدد الذي أقام فيه، وجدنا (علامة حقبة) مطعم... مكدونالد! والمشكل أن ابن رومل هذا كان هو الآخر يعلم أن رامبو كان قد قال عن مدينته هذه: «كل شيء هنا متدب...» الشيء نفسه بالنسبة إلى «هرار» التي كان يحبها ويلعنها في آن معاً. وعن عدن أيضاً قال: «المكان الأكثر إضجاراً في العالم» هل نحن بصدد الضجر الآن في عدن؟ إلا أنه يضيف لمراسليه فوراً العبارة التالية: «... بعد المكان الذي تسكنون». «إنها المكان الأكثر إضجاراً في العالم، بعد المكان الذي تسكنونه، كان يقصد «روش». والرسالة تحمل تاريخ ١٥ كانون الثاني (يناير) ١٨٨٣. ولكنه كان قد كتب في

قول (سبتمبر) ١٨٨٠: «إنني شخصياً أحب المناخ هنا كثيراً». كان يحب مناخ عدن، وظلّ يتردد عليها كل عشر سنوات، وكان يعود إليها بلهفة. فيها جاذبية للشمس متعاظمة. يحبها وفي الآن نفسه يتشكى منها: «إنني أعرقُ هنا بمقدار ثلاثين لتراً في اليوم الواحد». عدن نفسها، التي يضمها البحارة إلى جانب المكلا، بين الأماكن الجحيمية، يصفها رامبو «الصخرة البشعة»، وذلك في رسالة إلى شقيقته إيزابيل الملاحظة التي كانت هي عازمة فيها على المجيء لزيارته. إن جميع من عرفوا رامبو يؤكدون أنه كان «النوع «بشع» و«كريه» و«فظه»، وما شابهها، طوال النهار. كلمات فاقدة لمعناها وقيمتها شأن ذلك الألماني في عهد فايمار. عن عدن، هذه الصخرة التي هي بالفعل بالغة السخونة، قال رامبو، «صخرة بشعة»، لذا فأنا أرجو صديقي كاظم جهاد أن يساعدني في توزيع هذه الأعشاب التي يطفئها في عدن، عشبة لكل واحد من الحاضرين يحتفظ بها داخل نسخته من الآثار الكاملة لرامبو، الصفحة بالذات التي يقول فيها أرتور عن عدن أنه «لا أثر فيها لعشبة واحدة».

وأنا دائماً في الموضوع نفسه، شارل فيل، شتوتغارت، عدن: . . إن القائمة لطويلة. ولقد حدثت لي الشيء التالي، القمين بمساعدتنا في التفكير بالموضوع الرامبوي. في ١٨٨٣، كان الفريد باردي معها، حبة قافلة، إلى «زيللا». في منعطف طريق، يرى إلى ظهور قباب «زيللا» المعروفة. يعدّها لحظ قبة زائدة. يلتفت إلى رئيس قافلته («أبان» بالأمهرية). فيقول رئيس القافلة: «الله أكبر». فيدرك الفريد باردي أن ذلك كان سراباً. وأن ما كان ينعكس في الحرارة لم يكن هو خط «زيللا» التي كانت ما كان بعيدة، وإنما خط مدينة أخرى أبعد. وأنا أعرف، من تقاطع النصوص، أن رامبو مرّ بهذا المكان نفسه بالذات. ثم أنه، في السنوات العشر التي أمضاها في الحبشة، لا بدّ أن يكون رأى الكثير من الصحرايات، وأبصر في البعيد مدناً هي نفسها المدن الرائعة التي كان يبحث عنها في «فصل في الجحيم». المدن الرائعة التي كان يدفعه إليها «صبره اللاهب»، المدن الرائعة التي كان دائماً ما يخلطها من الصخر، و«تتمدد المدن في المساء». لكن ما من مدينة حقيقية تكون هي المدينة الرائعة. ما هو الموضوع؟ إن الفضاء معطى للكُل، ولكن المواضع نادرة. الفضاء هو الليل. والموضع هو الحفرة. لا يكون الموضوع موضعاً إلا متى تجسّد في فضاءه وزمنه لهذا الذي يبلغه. لم يكن رامبو في العالم: «لسنا في العالم». إن عالم أرتور رامبو محجوب من جديد دون انقطاع. يدثر بالجلد، جليد «الزدين» و«لجيك». عالم - صحراء حاراً أو ثلجياً، العالم صحراوي ورامبو هو هذا الذي أبصر مينيليك قبل ظافراً، مسبقاً بأربعين مدفعاً رابضة على ظهور الفيلة، مع رجاله النافخين في الصور. عبارة قصيرة، إن هذا العالم الذي يمسّه في صميم قلبه، لا يعنيه. إن الرائي لا ينتظر. الرائي غير مبصر تماماً، إنه أعمى في عدن، «بدون هذه الكتب» - يقول - «سأكون مثل أعمى». في عدن، في هذا العالم المحجوب، تماماً كما كان محجوباً لدى عبور «سان - غوتار»، مع هذه الرسالة الرائعة في ١٨٧٨:

«... حيث العالم تامّ البياض أخيراً، وحيث يكون الإنسان ظلّ نفسه». وكما في الرسوم اليابانية، ففي المشهد صفّ طويل من أعمدة التلغراف. في عدن أيضاً، التي يكتب منها رامبو لأمه (رائعة هي جمل الرسائل شريطة أن نصغي إليها): «لا نرى فيها، ولا نلمس، سوى حُصَم الرمل». لا نلمس: كما في طريقة: «برابل» للقراءة لدى العمي.

«لسنا في العالم». ولن تتوقّف هذه الرحلة، أبداً. إلى مدير بواخر النقل السريع، تتوجّه هذه الكلمة الأخيرة لرامبو المحتضر، ١١ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٩١: «الأقلّ لي، متى يحملونني إلى متن السفينة؟».

■

جاءة. لو أنّ رامبو التقى في أدغالها سلّفه أنطونان آرثو، لكانت الكلمة الوحيدة التي يتبادلنها هي بلا شك: «هذا كلّه قذارة»^(١٥). والسويد، التي أبداً لم يذهب فيها أحد، في اتجاه القطب الشمالي، بالبعد نفسه الذي قام به رامبو مشياً على قدميه، والتي ترى فيها إلى الأشجار مغطاة بكتل ضخمة من الصقيع، الصقيع الذي يهطل ويمتدّ على مسافة كيلومترين. وعدن أخيراً، التي يجب أن نتذكّر أنّ رامبو لم يقل عنها كلام سوى أبداً، بل كان يؤدّ لو يُدفن فيها، والتي أمضى فيها كل هذه الشهور (خمس وأربعين)، والتي نعاني فيها الآن من صعوبة في العثور على موضع نعلّق فيها لوحتنا التذكارية لمرور رامبو في المدينة. لا شك - إذا أمكن استثمار عبارة شائعة - أن رامبو خارج اللوحة، أنه «خارج الصلدة». وأنه عندما يتحدّث عن «الصخرة البشعة»، فيجب أن نفهم من هذا صيغة عن البحث الذي تجسّد في عدن، «عدن الصخرة البشعة»، الممجّدة إلى الأبد باعتبارها أحد مواضع البحث عن «هنا». والتي لأدعوكم، إذا ما شئنا التقدّم في هذه المحاولة، الطويلة وهذا ما أعترض عنه، ولكن الضرورية، بالنسبة إليّ على الأقلّ، أقول هذه المحاولة لإعادة الترتيب، أدعوكم إلى التعرّف في مسألة الموضوع هذه على صورة للمستحيل. إن الموضوع لهو أحد أشكال المستحيل. «المستحيل»: تعرفون أن هذا هو عنوان قصيدة أساسية من «فصل في الجحيم». ولتذكّر الشطر الثاني من «مستكعنا» («الاشراقات»): «... متعلّجّ العثور على الموضوع والصيغة». كيف يمكن ألاّ نتعرّف، والمسألة تتعلق بالفعل بالغة السليمة، ولعلّنا هنا مع الأصدقاء الشعراء، بصدد الاقتراب مما يدعوه علماء الغيزياء بـ«البحث الأساسي»، وبحشنا هو بلا شك أكثر نقشاً، ولكنه بلا غور، أقول: لا نتعرّف هنا على الصيغة. نقرأ في أطروحة في «البيكياترين» (الطب النفسي) لأوفينديت، نوقشت في «بورديو» في ١٩٣٢، أن «رامبو كان صاحب شخصية قلقة». علم الاستقرار الذهني للشباب آرثور رامبو بديهي أن كل من رأوه يرحل قلندرون

(١٥) إشارة إلى مقولة أنطونان آرثو المعروفة: «الألب كلّه قذارة» (المترجم).

الشهادة على قلقه وعدم استقراره. ولكن أبعد من الطب النفسي ومن جميع النفسانيات، هناك مشكلة كاملة في جميع مشاريع رامبو. كان مواظباً في المشاريع وانقطاعاتها. لم يكن لديه مشروع شعري إلى عدد فحسب، وإنما ألف مشروع ومشروع قَدَمنا تعدادها بعمومية قبل وهلة، كيف لا نرى مجموع حياته تعداداً رائعاً لمشاريع ممكنة تبدو صورة المستحيل في كل مرة وهي تَوَسَّسها؟ لم الشعر، هذا الخلق بالمعنى الاغريقي للكلمة، هذه الوظيفة السحرية التي كان هو من القلة القليلة الكاملة لها، والتي كان يريد أن يضيف إليها بعداً آخر، لم يكن لحظة مهجورة في حياة رامبو، الذي يكون بحسب هذا التصوّر (تصور الهجران) قد تحوّل إلى تاجر خرقة، ولا، مثلما يقول أستاذ جامعي بحث ألا أنلفظ اسمه إلى... برجوازي. نعرف، ضمن التصوّر الفلويري، أين يقف البرجوازي. هو بالغ الجلاء أن الشعر، أن المشروع الشعري، الذي كان خاطفاً كالبرق، كان لحظة أو مشروعاً ألف مشروع ومشروع يبحث عبرها رامبو عن شيء ما. «شيء ما»، إنها المفردة الدقيقة، «شيء» داسلين Das ding (الشيء أو الضالة بالألمانية)، الذي لم يكن هو قادراً على تسميته، والذي لا نقدر أن نسميه نيابة عنه. شيء لم يكن هو ليحرفه، ولكنه كان يطارده بلا انقطاع. فلنسمّ هذا الشيء «الشيء». كان الشعر بلا شك هو الشيء الأكثر مأسيةً، الأكثر تَفَوُّراً (من الغور أو الهاوية)، والوحيد الذي يعيننا. ولكنه كان واحداً من الاتجاهات الممكنة، يهجره الشاعر بالسرعة نفسها التي هجر بها اتجاهات الأخرى. الأشياء الأخرى، الأفكار الأخرى. المرأة مثلاً، هذه الفكرة التي دامت ستة أشهر. وكانت هذه المهزلة ماثلة أمامي طويلاً أو البنادق، الصمغ، البخور، اليابان، زنجبار، أفكار مرة وجديدة بلا انقطاع، دروب تَتَهَج وفي الحال تُهَجَّر. وراء الجبال جبال أخرى، والشيء يتراجع، في هذا العالم «التامّ البياض» يكون الشيء هو صورة المستحيل واسمه. «شيء» هولدرلين. لا ريب أنكم تدركون، بئسر، هجران رامبو للشعر. أتوقف بوجازة عند هذه النقطة الأساسية، التي أسهب الآخرون في تناولها. الشعر كواحدة من الصيغ التي حاولها الشاعر الشاب. ترى لَمْ تَحُلْ رامبو عن الشعر؟ هذا سؤال أصبح شبيهاً بتظرية، شيء يكفي بكونه سؤالاً. لم يقم رامبو، كما فعل البعض من صاهرينا والذين نعرفهم، باستدعاء الصحافة ليقول: «قررت اليوم أن أهجر الشعر، وسأقول لكم إن شاء». ولكنه، أي رامبو، قال ذلك بكامل الصراحة لشقيقته إيزابيل التي سألتها، وهو على سرير الموت: «لَمْ هجرت الشعر؟» قال لها: «لأنه كان فظيهاً». حتى يصبح المرء شاعراً، كان عليه أن يموت. وهذه واحدة من صيغ حياة أوتور رامبو. ينبغي التلوّث بأكثر ما يمكن، ومسخ الروح، جعل بثور على الوجه، أي، بإيجاز، جميع الوسائل الممكنة لهذا المشروع. لقد أهمل الآخرون (وكان من السهل مع هذا ألا يقوموا بذلك) أن رامبو كان يتمتع دائماً بجميع الوسائل. لقد اندفع في التلوّث إلى الغم. يمكن أن يبدو هذا كلعبٍ مراهنٍ، ولكن في نظره (وهذا وحده هو ما يهم) كان هذا تلوّثاً بالفعل.

المثلية الجنسية: تلوث رهيب. والمخدرات إحدى الوسائل للتلوث، أي التخلص من الخردة الفظيعة التي يُلقيها المجتمع في داخل كلِّ منا، لتحيده. تذكروا أننا، مع رامبو، ما نزال قبل ١٩٠٧، حيث أثبت فرويد أن المثلية الجنسية لا تدخل في عداد الانحرافات النفسية، ولكن في شارفيل ١٨٧٠ كان هذا تلوثاً، وأي تلوث! هناك كلية رامبو أيضاً، أو وقاحته. «بكلية»، أجعل الآخرين يعيلوني». وأنظف من هذا، أيضاً، الطفيلية: يعيش رامبو متعلقاً، إرادياً، بأذيال فرلين، وفرلين بأذيال زوجته ماتيلد. التلوث. كان هذا فظيماً جداً وعندما «يفشل» الشعر، أي، في الواقع، يقبض على جوهر لحظة «الاشراقات»، في الألوان نفسه مع المشروع الأساسي لتغيير الحياة، يلاحظ رامبو أن ذلك كان فظيماً. فيحاول أن يصبح، من جديد، ما يدعوه الأمريكيان «straight» («مستقيماً») ويعيد بناء حياته في مكان آخر، في اللحظة نفسها التي كان فيها بوش كاسيدي، معاصره، يحاول في عزلة الجبلية أن يصبح مستقيماً من جديد، مغادراً تكساس خبيئاً، ويرى، كلما التفت إلى الوراء، خيالات من كان يطارد. وعلى النحوذاته الذي كان اللورد جيم، بطل كونراد يبحث به في البعيد عن تخلص ممكن، كان رامبو يحاول أن يصبح من جديد، إنساناً نزيهاً، وأن يغنم عيشه بنزاهة. لقد اعترف، هذا ما يعرفه الجميع، بأن ذلك «كان فظيماً جداً»، ولقد كتب فرلين بهذا الصدد هذا البيت الالكسندري (نسبة إلى البحر المعروف في العروض الغربية): «الشبح من كونه آلة وقحة». يريد أن يصبح مستقيماً من جديد. وثنا إذا ما أردنا الرجوع إلى المستقبل المعنوي الكبير الذي كان يمثل له الشعر وهجرانه، فلنرجع إلى المقاطع الرائعة من رسائله العذرية إلى أمه. هذا المقطع العائد إلى ٧ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٨٤ يقول لها فيه: «إذا كنت عشت في الماضي لحظات عاترة...» لما كانت أمه عارفة بعلاقته المثلية الجنسية مع فرلين، فلا يمكن أن تكون هذه سؤى نبرة تذكير متفق عليها مع الأم: «إذا كنت عشت في الماضي لحظات عاترة» إن هذه المسألة تثير خمس نقاط متصلة، أولاًها تتعلق بالإقرار بالإثم المسيحي، الموضوعة المسيحية للإثم. لا الكاثوليكية، ولكن الفكرة المسيحية عموماً التي تمنع المسيحيين من معرفة السعادة بسبب الإحساس بالإثم. أو الجهل. إن الاثنين عائقان أمام السعادة. رامبو رجل إثم، يحس بنفسه محكوماً عليه (وكم من مرة يستخدم التعبير الأخير: «أنا محكوم عليّ بالنيه...») إلخ...؟ إن قصيدة من «الإشراقات» لتفصح عن هذا بوضوح: «العقوبة، السير، إلى الأمام». السير الذي نعرف فيه على «فاوست» معاقباً بالسير عبر الصحراء. هذا السير يتخذ لدى رامبو طابع تكفير. إنني طالما ترددت بإزاء هذه الفكرة، طوال عشرين سنة من التجواب حول رامبو، الفكرة التي راودتني في أثيوبيا منذ خمس عشرة سنة، وأنا واثق اليوم منها تماماً. إن التكفير هو الأوضح في هذا كله. الرغبة بأن يستعيد استقامته، إلخ... إلّا أن مشكلتي الإثم والتكفير تتعقدان بما يأتي: التحول إلى برجوازي. أو ثري. وهنا المشكل. فرامبو يرغب بذلك، ولكنه يرى إلى صورة المستحيل وهي

من جديد. إن رامبو لتحذوه الرغبة في أن يصبح ثرياً، يتزوج، يكون له ابن، يصبح ثرياً ومشهوراً. من أنه لا يقدر. إن كل عظمة رامبو ومأساته لتكمنان هنا بلا شك. إنه لا يقدر أن يصبح من جديد ثرياً، وأن يرغب بكل هذه اللهفة بأن يرجع إلى حالة الاستقامة، وهو يقول ذلك في رسالته الحازمة التي اقتبسها بوجازة، رسالته من عدن نفسها التي يقول فيها: «لدي هنا يا أماء، تعلمين، سُمعة جدّ سيئة، ستمكّني من أن أغنم عيشي بصورة لائقة. إنني أبدأ (لتسامل لم هذه الإنكارات؟) أبدأ لم أسع العيش عالّة على الآخرين». نعلم جيداً أن هذه إلماحة إلى فرلين: «بوقاحة أدع الآخرين يعملونني» كما لم أسع إلى العيش عالّة على الآخرين، ولا لدي إمكانات الشر (تعرف الأم جيداً أن هذه إشارة خطيئة)، ودائماً سأحاول العيش بنزاهة هنا في عدن. المستحيل، مرة أخرى، كصورة بنيانية إذا نحن القول، ولكن ها هو، من جهة، رامبو «الأول» الذي سيسعى، من أجل الشعر، إلى التلوث، «الثاني» الذي يطعم إلى التبرجس أو بلوغ الخلاص، وهنا أيضاً، وهذا شيء بالغ الغموض حقاً، أيضاً ما من قطع. كان كل شيء على هذه الشاكلة منذ الأصل، وهنا أدركتُ خلق عبارة جاك ريفيير: «ولد رامبو حاملاً الخطيئة الأصليّة»، عبارة كانت في البدء تزعجني بمعجمها وتطعها. إن هنا شيئاً صريحاً، وإن صيغ بمفردات كنسيّة. لا من قبل، ولا من بعد، وإنما «منذ الأزل»، كان رامبو «من حق الملعون». هنا تكتمل الحلقة: «منذ الأزل» منذ الأزل كان ملعوناً، مجرماً، قاتلاً، حكيماً، بالياً. إن مسألة «الأصل» (منذ الأصل)، إنما هي صرخة براءة. منذ الأصل يصرخ ببراءته من جرم بريكيه: «جريمة بسرعة... أنا المجرم، العالم، القاتل الكبير، دائماً القاتل الكبير. أعتقد أن هذه هي، أو هذا الجذر الذي يتمحور حوله كل شيء، حياة - أثر رامبو أو أثره - حياته، يمكننا من ألا نهدر وقت أمام سؤال: هل كان رامبو كاثوليكياً؟ وما علاقته بالإسلام، إلخ...، وسأعود إلى هذا (ألم يكن التحقق بوضوحاً؟). كان لديه، في حدود المسيحية التي كانت هي ثقافته، هذه الصرخة بالبراءة التي تكن بالمعنى الذي يمنحه جاك لاكان لصرخة البراءة، ولا بمعناها في «كتاب الأموات» للمصريين القدماء، وهي لديهم صرخة براءة أصلية. ننظرون إلى هذه المسألة: المال. طوال قرن ظلّ يتردد أن من كان يسعى إلى المال ولم يفلح. الحال، أنه لم يكن يسعى إلى المال وأفلح مع ذلك في كسبه. يمكن المال هو مسعاه، إنه يكرر هذا في رسائله ثلاثين مرة، كان يريد جمع المال ل... ينال الراحة. المال هو الوسيلة، والراحة الغاية. شيء تتحقق منه بسهولة. ولقد قمت بالحساب، لم أقم به بنفسي، بل طلبت إلى اختصاصي أن يقوم بذلك. حسبنا المبلغ الذي كان في حوزة رامبو في عدن لدى عودته إلى نيسان (أبريل) ١٨٩١. ما يقرب من ٣٠ ألف فرنك ذهبي مع ما كان أودعه في القاهرة، وما كان يحضرون يدينون له به في هرار وكل ما كان مستحقاً له عن تجارة البن، ثلاثون ألف فرنك من دون عدّ هذا كله. الحال، إن هذا المبلغ، بقيمة فترته، يعادل اليوم مائة مليون ستيماً (مليون فرنك) بقيمة عهد

روكار، أي في أيامنا، كان هو إذن أحد أثرى شعراء عصره. ولم يكن هذا هدفه. كانت غايته هي الراحة. يقول هذا صراحةً في ص ٣٩٣ (طبعة «لابلاياد»): «مثلما تقولون يا أصدقائي الأعزّاء، فلأننا أقدر أن أذهب هناك إلّا لأرتاح». وما هو يمارس التحليل المنطقيّ ويضيف: «والراحة تلزمها عوائد (مالية)، والزواج تلزمه عوائد، وما لديّ من هذا العوائد شيء. سأكون إذن محكوماً عليّ لزمن طويل أيضاً بانتهاج الطريق، وقد أقدر أن أجد هنا وسيلة للعيش حتى أقدر أن أعثر، لدى التعب، ما أستريح به للحظة». وإذن، فالراحة مسمّاة هنا جهرأ باعتبارها ما يطمح إليه رامبو، طوال حياته وبكل جسده. وما هي؟ حدث لرامبو أن حدّدها غير مرّة، وإذا بها راحة تشبه كثيراً جنة الله، مع أفياء شجرة التين النديّة حوله، فردوس أولى شبيهة بلذوة جنسية غير منقطعة، ومع ذلك فهي فردوس على وجه الأرض. فيزيائياً. فردوس مستحيلة تماماً. وإنني لأحيي أحد الحاضرين هنا، برنار نويل، الذي كتب في ردّ على استفتاء روجيه مونييه حول رامبو في ١٩٧٣: «ينبغي الكلام عن رامبو فيزيائياً (جسدياً) وميتافيزيائياً». شيء بالغ الدقّة. جسدياً: لأنه، بجسده، وبكل قواه، طمح إلى هذه الراحة التي كان مع ذلك يطردها بالقدر نفسه من القوة. وميتافيزيائياً: لأنّ هذه الراحة، هذه الفردوس، هذا العالم الذي سيكون منقذاً وعظيماً، أي الخلاص، «خلاص» نهاية «فصل في الجحيم»، هذا كله سيكون، بالضبط، ما كان ينتظره في «المدن الرائعة» التي يدعوها في نهاية «فصل في الجحيم» بضبره اللاهب (سندخل إلى المدن الرائعة...). المدن التي تتجسد فيها «الحقيقة في روح وفي جسد». وأنا المتعجّل العثور على الموضوع والصيغة، إننا نعثر على المفتاح إذ نعيد قراءة الرسائل. إن الموضوع يعادل «اللهنا». «اللهنا» المستحيل. «المكان الآخر» أفضل. «المكان الآخر» هو دائماً الطرف الآخر «اللهنا»، ملازم له أبداً. ليس «اللهنا» طيباً، فما «هنا» سوى «صخرة بشعة»، و«المكان الآخر» أروع. على أنه ما أن يبلغ «المكان الآخر» حتى ينلنا الشيء نفسه من جديد بالطبع. وإذن، فال«اللهنا» إنما كل مكان. نستعجل «العثور على الموضوع والصيغة»، والصيغة هي أي شيء. من أعماق الحبشة أو اليمن، يكتب رامبو لأتمه، وهو الذي كان موتناً من أنه نُسيّ إلى الأبد: «المهمّ، والأكثر مساساً (عجلة) هو أن أكون مستقلاً في كل مكان». والاستقلال هو، بالنسبة إلى رامبو، أن يكون حراً.

نحن هنا في الحياة - الأثر. هاكم هذه القصيدة، «فجر»:

«عانتُ فجر الصيف.

لم يكن شيء ليتحرّك بعد قبالّة القصور. الماء كان ميتاً. ومخيّمات الظلال ما كانت لتتأدّر طريق الغابة. مشيت، موقفاً الأنفاس الحيّة والغاترة، فراحت الجواهر تتحقّق، والأجنحة تتعالى بلا صخب. كان المشروع الأوّل في النهج الممتلئ الآن بأضواء نديّة وشاحية، زهرةً نطقت لي باسمها. وضحكت للشلال الأشقر الذي كان يتفرّق بين الصنوبر: وعلى اللذوة المفضّضة ميّزت الإلاهة.

أنتد رفعتُ الحُجُبَ واحداً واحداً. في ممشَى الزهر ملوّحاً بذراعيّ. وعبر السهل حيث وُشيت بها
 بذلك. عبر المدينة كانت تهرب بين النواقيس والقباب، وراكضاً كشحاذٍ على جسور المرمر طاردها.
 على الدرب، قرب غاب الغار، أحطتُ بها مع حجبها المتراكمة، وأحسست قليلاً بجسدها الشاسع.
 الفجر والطفل سقطا أدنى الغابة.
 لدى الاستيقاظ، كانت الهاجرة.

إنه السكون. وثمة نهر يتكلم. صخب نواقيس. والمهم. (والأمر يتعلق بالفهم «حرفياً» وبجميع
 المعاني)، كما كان هو يقول وهو يُعَدُّ في أدراج الهري في «روش» هو أن يمارس الشاعر الحب مع
 نهر الصيف، وليس مع امرأة. لا مع الفجر - وإنما مع فجر الصيف. بتعبير آخر، إن هنا قصيدة العالم
 الذي يدفع جسده إلى الكبر والتنامي حتى يتجاسد والآن - الطبيعة - ويتزامن وإياها. الطبيعة: الأم
 الوحيدة. حتى الانطباق كـ«سيمبولوم» اليوناني. إنه هذا الذي كان في «عقريّة» («الإشراقات»)،
 يحدث عن نفسه في الحقيقة إذ يحدّد الشاعر بكونه مطالباً لا بالتطابق والكون وإنما بالتزامن وإياه.
 يحدث في الشعر، في الصيغة التي يشكلها الشعر، هذا الشيء الرائع: إنه يفلح في تحقيق ذلك. إن
 الشعر قد صوّر هنا بوضوح كجوهر معلق، مجرد، ومثالي، بودلير، نرفال، الألمان. إنه جوهر تشكل
 القصيدة فيه مجرد حادث. لا تهم القصيدة رامبو؛ إنه يريد الشعر. يريد بروق «الإشراقات» التي لا
 تمل فيها المرء، وإنما يمشي. يمشي ويوشوش. وما هو، في عمل المشي - الوشوشة هذا، يبلغ
 الشعر. يتوصل إلى تجسيد لحظة انفصال، وإلى القبض على جوهر. إنه، وهو الذي لم يفلح في أيّ
 من مشاريعه في أيّ مكان، يفلح في القبض على جوهر؛ ولكن هنا مشكلاً. فالجواهر لا تدوم لهذا
 أي يقبض عليها. إن الحب والموت والجمال لهما أشياء زائلة، وليست مكونة إلا من كونها زائلة. لا
 يوم. (لدى الاستيقاظ، كانت الهاجرة). إنه الظهور، فات الألوان. كره الشعر، إذن، إنه لا نفع فيه،
 ذهب ونز في مكان آخر، كفى، لقد انتهت المهزلة مثلما كان رامبو يقول في عدن عن المرأة. لكن
 بقي في الشعر هذا الجانب الذي سيواصله رامبو في الحياة: إن من يقرأون رامبو، قصائده أو
 إهراسلات، يتسمون ويقولون لأنفسهم: «ياه! إنه يبالغ دوماً!» «مذابح الكاندرائية المائة ألف» - وفي
 لبنان، حيث يجعل القيط الجميع يرشحون عرقاً، يقول هو أنه كان «يمرق بمقدار ثلاثين لترّاً من الماء
 يوماً». إنه ليبالغ. أفليست هذه المبالغة هي بالذات هذه البنية التي تضاعف القصيدة، حتى لتحتضن
 الطبيعة، ليست هي شكل الفجر، بنيت، هذه المبالغة (بالمعنى البلاغي للكلمة هذه المرة)؟ «لا أثر
 لها (عدن) لعشبة واحدة»: إنه يبالغ! إن رامبو، رجل المبالغة، كما في «صبيحة سُكّر»، يريدنا أن
 المبالغة هي البوتقة أو الرّحم: إنها تشير تماماً إلى التزامن المقصود أو القصدي للعالم. وهذه المبالغة
 هي بالضغط شكل المستحيل. إنها هي المستحيل. سواء في ما يتعلق بالجسد أو الجسم، وكان جسم

رامبو قوياً، أو بالفكر، وكان فكره يقطاً (لا أخشى من حيث الفكر أحداً)، فإن المبالغة حاضرة هنا دائماً. وهي، لديه، ليست من نوع مبالغة المرسلين المشهورة (ومع أن رامبو من شارلفيل، فقد كان من مرسيلية أيضاً: ذهب إليها عشر مرّات)، وإنما هي شكل هذا الازدياد للذات، الذي به لا يكون الجسد كبيراً بما فيه الكفاية ليكون جسد الطبيعة، ليلتحم به، وهذا ما يجعله يحتج، يحتج أصلياً، منذ الأصل، وليس في ١٨٨٠، ضدّ الجسد. وفكره، الذي كان كما قلت يقطاً، ماسياً، كان يتعلّب من كونه الفكر، يتعلّب، بالمعنى الهيراقليطي، من عدم كونه الكل. كتب في أحد مقاطع «الإشراقات»: «وانتهت إلى أن فكري كان غافياً». ليس الفكر يقطاً بما فيه الكفاية، وعندما يستيقظ، يكون الأوان دائماً قد فات: «ولدى الاستيقاظ، كانت الهاجرة». عندما يشرع الفكر بالتفكير يكون قد انفصل من قبل، إنه لم يعد الكل الكبير الذي يتزعّج هو إليه، وربما نحن أيضاً. إنني ما أن أشرع بالتفكير، حتى أجدني منقسماً من قبل، أنا، من قبل، شظية تفكير، تفكير جميل وساطع. وجسده، الذي يحتاجه عليه، هو كذلك أيضاً. العجز، إذن، عن القبض على جوهر ما، هذا الشيء الذي يشكل مشروع «صبيحة سكر»، هذه «الإشراقة» الجميلة؟ ولكن الأخيرة لم تعد من «الأدب»، ولا كذلك قول: «ستكون الحياة في مكان آخر». ثمة في «صبيحة سكر» هذه الومضة: «وإذ عجزنا عن الإسك فوراً بهذه الأبدية...» لتنبّه: «فورا»: هذا يعني «العثور على الموضوع وعلى الصيغة». ومع هذا، فالشعر يتوصّل إلى ذلك. فقط، إنه لا يدوم للشاعر. يدوم لنا وحدنا، مع عيوننا وحيلنا.

سأنهي إذن كلامي في عدن، وكنت أودّ ألا أنتهي منه أبداً. أنهيه على شاكلة سيفالين^(١٦)، الذي توقف عند عدن، وخاض مع رامبو، كما فعل نحن هنا الآن، حواراً كان رامبو يردّ فيه عليه. ولا ذلك أن رامبو يردّ علينا منذ زمن طويل. يقول لنا أشياء أساسية، بل جوهرية: هذه الأشياء أدركتها في صبي كجميع من يقرأون رامبو عندما «لا نكون جديين في السابعة عشرة». هي أولاً كُرّه البرجوازي، ونحن نعرف ما البرجوازي. يكون التبرّج عندما يحسب خيلاً أنه خيال، وكاتب أنه كاتب، وطبيب أنه طبيب، فيخسره البشر. ولكن رامبو قاله لنا، عندما استقل القطار من محطة «آشيني» الصغيرة في تموز (يولي) ١٨٩١، بعد أن تعذب بشدّة، وإذا به يرى إلى صفّ الأزهار في المحطة وينفجر ضاحكاً. ضحك مؤسّر، ما نزال نسمعه إلى الآن، وكأنه يقول: إن هذا لمستحيل، أن يقوم هذا، بعد أن اجتزنا الغابات وجابهنا الوحوش وخطأنا بالجسد! كلاً، إن هذا لمتعذّر. ويضحك بجسده كله، هذا الضحك الذي

(١٦) ليكتور سيفالين Victor Segalen (١٨٧٨-١٩١٩): شاعر وكاتب فرنسي، أمضى أغلب حياته في الخارج، سافر أولاً إلى نابولي وأعاد منها أعمال غوغان الأخيرة وعرضها، ثم إلى الصين فالتبت، متضمناً آثار الأخر، مدخلاً إياها (كما فعل مع الكلية الصينية) في عمله نفسه. وتجد في المداخلات التالية لآلان جوفروا مناقشة أكثر تفصيلاً مما كتبه سيفالين عن رامبو، وكان هو متأثراً به (المترجم).

سمعه الآن أيضاً. إنه التمرد الأساسي، الذي يدعو هوساً الرغبة والاكتفاء الجوهري الذي لا يبلغه،
 هل أن يبلغه أبداً. ربما أدركنا إذن الآن أن رامبو بكامله قائم في عدن، رامبو في حياته وأثره، وأنه
 بهذا المستحيل نفسه بالذات، على شاكلة «بييرو المجنون»، شقيقه الضائع في السينما، الذي
 نفسه بالديناميت في نهاية فيلم جميل لغودار. وإن هذا الانفجار، هذه الصرخة من عدن، هي ما
 نزال نسمعه في حوارنا مع رامبو، هذا، عندما تنطلق سفينة النقل السريع، عندما تبتعد «الأمازون».
 «لينا كمثّل الأنجم المتلاشية منذ زمنٍ طويل، والتي يصلنا نورها دائماً».

عدن ١٤ آذار (مارس) ١٩٩٠

(في جوفرا^(٥))

الفنار، أو: نهاية الأساطير السلبية حول رامبو

إن الأساطير التي نُسِجت حول رامبو منذ وفاته في مستشفى «لاكوتسبسيون» في مرسيلية في
 ١٩١٨، قد فصلتنا، لزمنٍ طويل، ما يقرب من قرنين من الزمان، عن كل ما فُكّرَ هُوَ به من أقصى مسيرته
 أنصافها. لقد لفقت أخته، إيزابيل، أولاً، شقيقاً منخرطاً في ساعته الأخيرة في الكاثوليكية؛ أسطورة
 تمت باتيرن بيريشون، أولاً، ومن بعده المضلل الرجعي الكبير بول كلوديل^(٦)، في اختلاق «رامبو
 صوف في حالة فطرية». ثم إن كلمات إيزابيل، وما يتصاعد منها من حبٍ رقيق وساذج، تساعد
 صنف في تصديق ذلك، سيما وأنه لم يكن ثمة، كما يبدو، من شاهد سواها على الحلم المستيقظ
 اسم الذي سبق، بحسب روايتها، احتضار شقيقها. ولكن رسالة رامبو إلى مدير بواخر النقل السريع
 أملاها على شقيقته قبل رحيله بيومين، والتي كانت آخر، ما كتب. لا تحمل أي أثر لهذا الإيمان
 الذي تعزوه هي له قبل ذلك بـ ثمانين يوماً. لم يكن الشاعر ليفكر إلا بالإقلاع إلى السويس،
 فن في عدن، التي هي كل شيء إلا أرضاً مسيحية. وإذا يملئ كلماته الأخيرة كما لو في حلم، أفما
 يكتب قصيدته الأخيرة أيضاً؟

Alain Jouffroy : شاعر وكاتب فرنسي من طبقة رفيعة، يعدّ من أهم مثلي الجيل الثاني من السوريين، عرف أندريه برينون،
 معاً، واختلفا، ثم عادا للعمل معاً قبل رحيل صاحب «نادجاء بفترة. من أهم مؤلفاته: «مسار - قصة إنشائية» (١٩٦٨) و«رحية
 «نات» (١٩٧١) و«الانحطاط الشامل» (١٩٧٤) و«إيروس المقلع - قصائد ١٩٥٩-١٩٨٩» (١٩٩٠).

تزوج بيريشون شقيقة رامبو، إيزابيل، بعد رحيل الشاعر، وساهم، إلى جانب إيزابيل، في تسليط أضواء عديدة على رامبو، إلا أنه
 شديد الكاثوليكية، وعرف الشاعر الفرنسي الكاثوليكي بول كلوديل، وبحسب السوريين فهُما عملاً معاً على حجب مخطوطة رامبو
 «قلب تحت الحية» (حية الرهبان بالطبع) التي يسخر فيها بشدة من المؤسسة اللغوية (المترجم).

كان ينبغي أولاً التخلص من هذه الأسطورة الأولى، التي حوكت، لأول مرة، شاعراً إلى «صورة» مزيفة وسطحية واختزالية، كجميع الصور التي يمكن صنعها من هذه العاصفة الرائعة من التناقضات والإرادات (المتعددة) التي يكونها إنسان أقاصي. ولكن هذه الصورة لرامبو على هيئة جان دارك، قنيس وشهيد، كانت مصنوعة بكامل الوضوح لتدوم طويلاً. ولقد كان كافياً، أن ينشر بريتون وأراغون أخيراً، في منشورات رولان دافيس في ١٩٢٤، «قلب تحت الحجة»، الذي يروي بريتون أن جورج إيزابيل وفرلين وبيريشون وكلوديل نفسه قد حاولوا، دوراً فدرراً، منعه من الظهور، حتى تصبح «مصادرة رامبو لصالح الكاثوليكية» أكثر تعقيداً بكثير» بحسب تعبير بريتون نفسه. لما كانت مظاهر حرج كلوديل بإزاء ما يزعم هو أنه معلّمه (أي رامبو)، التي جعلته يتحدث عن «القران الحميم» بين فكريهما، صادرة عن فكاهة طائشة أكثر مما عن مهزلة حقيقية، فإن هذه الأسطورة السلبية الأولى حول رامبو، التي ما برحت تخدم هنا وهناك بعض العقول الرخوة، قد لفظت أنفاسها الأخيرة. سامح «الله» افتقاره لكل روح.

لكن أكثر خطورة بكثير هي الأسطورة الثانية، المبتكرة من لدن إيزابيل أيضاً، في رسالتها الثانية إلى بيريشون، التي تؤكد فيها للمرة الأولى، بعد وفاة شقيقها بخمس سنوات أي في ١٨٩٦، أن رامبو الراشد قد أصبح متميزاً تماماً، بالفكر مثلما بطريقة العيش، عن المراهق الذي كانه «رامبو الأديب». بهذه الكلمات، فتحت ثغرة غاص فيها الجميع تقريباً، ليشطروا الشاعر شطرين. أكانت أدركت ذلك؟ هذا ممكن، ما دامت ستصيح أثر هذه العبارة - الكارثة بعد ما قرأت النص الذي يتحدث فيه ملامحه (بصدد رامبو) عن هذا «الذي يلفظ أحلامه»، ويعالج نفسه من الشعر وهو بعد على قيد الحياة^(١٨)، ليحتر، بعد ذلك، أننا «علينا أن نفترض» (منذ الآن؟ في ١٨٩٦)، «أن رامبو كان سيتلقى «نحق الشهرة» لـ «مسيرته المتعالية، والتي لم تكن لتعرف أي تنازل، مسيرة فوضوي في الفكر»... «يتلقاها كما لو كانت تهم أحداً كانه هو بلا شك، ولكنه لم يعد ليكونه بأية حال من الأحوال». لقد عاجلت إيزابيل، والحق يقال، لنقض ملامحه على الفور، كما لو كانت اختشت فجأة أن تتعاطف الهوة على نحر مرعب بين رامبو ورامبو، فتعق حتى إمكان فهمه ذات يوم. لقد كتبت: «أعتقد، بالعكس، أن رامبو عالج نفسه من الشعر حياءً على السطح فحسب؛ أن الشعر كان يشكل جزءاً لا يتجزأ من ذاته، وأنه بفعل معجزة للإرادة وبسبب عوامل قاهرة كان يجبر نفسه على البقاء غير مكترث بالأدب، ولكنه - كيف أوضح هذا؟ - كان يفكر على الدوام بأسلوب «الإشراقات» نفسه.»

ومع هذا، فإن المسار المزودج المنشطر، المثالي الأعمى والماوي المماثل له في العماء، كلا بذلك قد خط، وسيتمعه القطيع حتى حقيقتنا. إن أسطورة رامبو الممتنع عن الكتابة، والمرتد عن الشعر،

(١٨) «علاج» نفسه من الشعر كما نقول علاج المرء نفسه من ورم خبيث: لو سواه (المترجم).

ما تزال حية بعد موت الشاعر في مرسيلية بمائة عام. وعلى الرغم من قصيدة النثر المدهشة التي تمثلها الرسالة التي يقصّ فيها رامبو للنويه، وهو في جنوة، في ١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٧٨، عبوره لسان غوتار، فلا شيء يثبت بصورة قاطعة أنه كتب قصيدة بعد «حلم»، التي ضمّنها رسالته المؤرخة في ١٤ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٧٥ إلى آرنست ديلاهي، والتي تُختتم، كما نبّه إليه آلان بورير، بالمفردة: «الخ...». بل بالعكس، إن كل شيء يبدو وهو يجيز لنا الاعتقاد بأنه عاف الشعر في شكله المكتوب في ذلك العام نفسه بالذات، مع أنه أراد أن يهدي إلى «الأرملة» التي آوته في ميلانو. في نيسان (أبريل) ١٨٧٥، نسخة من «فصل في الجحيم». وعندما كانوا يحدثونه في هراو أو عدن عن قصائده، كان هو يكتبني بنمته بـ «عُسلات». وهذا لم يمنعه من أن يواصل الكتابة، بل حتى من التفكير بجديّة بوضع كتاب عن البلاد والشعب اللذين كان هو بلا شك من أول مستكشفيهما، إن لم يكن الأول، غنيت بلاد «الغالا» التي تحتلّ في أفريقيا الشرقية رقعة تعادل مساحتها نصف فرنسا.

إنّ هذا الهجران للشعر المكتوب، أو هذا «الامتناع» عنه، الذي ما يزال الأساتذة الجامعيون واليهان والنقاد والدارسون يخلطون في الغالب بينه وبين هجران الشعر بصريح التعبير، قد مكّن هؤلاء من إنشاء مذهب فعليّ بخصوص فكر «بطل» دراساتهم «العزيزة» وحياته: مذهب يقول بوجود رامبوين اثنين يكون ثانيهما قد أدار ظهوره للأول على نحو مطلق؛ شيء فسّره فيكتور سيغالين في مقالة نشرتها «ميركور دوفرانس» في نيسان (أبريل) ١٩٠٦، بـ «ازدواج للشخصية» بصوّره هو كمثل «جانوس»^(١٩)، محشور بين أورفيوس وسيلارثا (بوذا):

١- رامبو - شاعر - راء - متمرد - رجل «تشويش لجميع الحواس» (وهو ينسى هنا إيراد عبارة رامبو الكاملة: «تشويش طويل، واسع، ومنظّم لجميع الحواس»)، و:

٢- رامبو - معتمد تجاري، مهرب - بائع أسلحة، لا يفكر إلّا بالإثراء، حتى يتزوج وينعم بعيشة هادئة. هذا مع أنّ سيغالين، الذي كان أول شاعر اقتضى، في ١٩٠٤، آثار الرائي في جيورتي وعدن (ولكنه - راجع بورير - لم يذهب في بحثه حتى الحبشة - المترجم)، قد طرح، رغم كل شيء، السؤال الأساسي: «سنقدر أبداً أن نصالح فيه هذين الكائنين المختلفين أحدهما عن الآخر إلى هذا الحد؟ أم أنّ هذين الوجهين الاثنين للمفارق يصدران كلاهما عن وحدة شخصية أكثر حداً، ولم تتجلّ لنا حتى الآن؟». الحق، فحتى نعرف، بعد موت سيغالين نفسه (١٩١٩) بزمان طويل، لوائح الكتب العلمية والتقنية التي طلب رامبو إرسالها له، وتقاريره إلى «الجمعية الجغرافية»، بدا «طبيعياً»، بدرجة أو بأخرى، لأغلب من حاولوا فهمه، أن رامبو المشطور على هذا النحو شطرين كان قد وضع أخيراً في

(١٩) Janus: إله روماني، تصوّره التماثيل بوجهين اثنين متقابلين (المترجم).

داخله ضدّ - شاعر، مغامراً (في انتظار التبرُّج)، في مواجهة شاعر، «متمرّد» و«رأى» و«منصوّف». إن، إذا ما أردنا استخدام صيغته هو في رسالة الرائي، فهو يكون قد أحلّ «أنا حقّة»، عبقرية، في مواجهة «آخر» غير ملهم، أو عكس الإلهام، «قاتل» لهذه «الأنا» بالذات. هكذا اختلطت أسطورة رامبو - جانوس بأسطورة منفصم (شيزوفريني) ذي هويّتين متعاقبتين: الثوريّ وضدّ - الثوريّ، «المجنون» (المُتسامي، الإلهي)، و«العذّاء» (المولع بالحساب، الفقير إلى الإلهام، أو الوقح).

إن لمن شأن مثل هذا الانقسام أن يدفع إلى الهذيان محلّلين، ومحلّلين نفسانيّين، كثيرين. وهذا هو ما حدث فعلاً. فلقد جاءت لتتضاف إلى هذين «الرامبيين»، أو إلى «رامبو المزودج هذا» (صبيّة أكثر حدقاً، ابتكرها سيفالين أيضاً)، أسطورتان ملحقتان أخريان.

أ - أسطورة رامبو - تاجر الرقيق، التي أشاعها ورعاها أولئك الذين وقعت أبصارهم على حاشية في رسالة مؤرخة في ٢٠ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٨٩، يطلب فيها رامبو «بغلاً جيداً وصبيّين عذّين» لخدمته الشخصية، الطلب موجه إلى المهندس السويسري إيلغ، الذي يجيبه بعد ثمانية أشهر بأنه قد بحث له، ولم يحالفه النجاح، عن بغل جيد، أما العبدان فهو لا يريد الانشغال بهما (يعتذر عن ذلك)، فهو أبداً لم يشتّر عبداً، وأنه يعرف «تماماً» مقاصد رامبو «النبيلة»، ولكنه لن يفعل ذلك أبداً حتى لنفسه.

لقد أثبت رامبو نزاهته المطلقة في جميع معاملاته التجارية، مسدّداً جميع ديونه وكذلك ديون شريكه المتوفّى «لاباتو». لقد حاز سمعة ممتازة لدى جميع من تعاملوا معه طوال عشر سنوات بين جنين وهرار: وإن جميع الشهادات بهذا الصدد لمتّقة. إن رامبو، وهو الذي كان بالغ الحرص على احترام عادات جميع الشعوب التي قابلها، والذي كان يتكلم ويقرأ بالعربية بطلاقة، ويدرس القرآن ويتحدّث عنه أمام زائريه، ما كان سيجازف ببيع عبّيه (اللذين لم ينلها عن طريق إيلغ، ولم يطلبهما إلى غيره بعد ذلك قطّ) من دون أن يهدم هذه السمعة التي لم يكن بحاجة إليها فحسب، بل كان فخوراً بها أيضاً. إن الأوربيين غالباً ما كانوا يشترون عبيداً لخدمتهم الشخصية، بمن فيهم المؤمنون دينياً. وإذا خطرنا هذه الفكرة لرامبو بعمام واحد قبل بدء معاناته من ركبته وعودته إلى مرسيلية ليطلب بتر ساقه، فهو لم يقم، وعلى هذا النحو المتأخّر، سوى باتباع تقليد آخر للحقبة. ولقد وضع آلان بورير، الكشف الأكثر حصافة لرامبو في الحبشة، نقطة الختام لهذا الاتهام، الذي أعلنت آنيد ستاركي عن أسفها لكونها أطلقت قبل أن تدرس عادات أهل أفريقية الشرقية. وعلى الرغم من هذا التراجع من لدن الكتابة الأكثر صرامة لسيرة رامبو الذاتية، فإن إيتيمبل قد اعتقد بضرورة إعادة طرح الاتهام في كتابه «أسطورة رامبو»، الذي أقلّ ما نقدر أن نقول فيه هو أن صاحبه، إذ حاول أن يثبت «وقاحة» رامبو (أو نزعتة الكليّة)، فهو قد وضع تحت طائلة التساؤل، وعلى نحو خطير، ذكاهه هو نفسه، ونزاهته ككاتب.

ب - أسطورة إفلاس رامبو المالي في عدن وهران: إنها أسطورة فشله المادي، المعتر بعمالة المقنعة الضمنية على «وقاحته» ككاتب بنادق. إن النقد المتشلق بالأخلاق هو دائماً الأكثر غباء. ولكنه في حالة رامبو هذه نسي حتى الحساب. وفي كتابه «رامبو في الحبشة»، مثلما في مداخلة في ملتقى «رامبو في عدن»، في آذار (مارس) ١٩٩٠، أثبت آلان بورير أيضاً أن رامبو، لدى عودته إلى مرسيلية، كان يحمل معه ما يعادل ٤٠ ألف فرنك ذهبي، غنمها بالرغم من قيامه بتسديد ديون شريكه المتوفى «لاباتو» إلى الملك مينيليك مثلما لجميع الدائنين الآخرين. أربعون ألف فرنك ذهبي، أي ما يعادل مليوناً من فرنكات أمانا هذه، وهو مبلغ ضخم بالنسبة إلى رجل ما كان ليهبها للتجارة شيء من قبل، أنف أنه لم يمن بالتجارة وحدها طوال عشر سنين الأخيرة المقصاة بين عدن وهران.

في ١٨٧٢، فكّر رامبو بكتابة «سلسلة من النصوص الثرية» كانت ستحمل عنوان: «فوتوغرافيات الزمن الخالي»، ويذكرنا آلان بورير أنه كان في العام السابق قد أدان مع ذلك، في رسالة إلى بول دبيني، «سبل الصور الفوتوغرافية المُستَهِم». وبعد هذا بعشر سنوات، أي في ١٨٨٢، كان رامبو يريد «تصوير» البلاد المجهولة التي راح يستكشفها لا بمعونة الكلمات - كلمات نثره - وإنما بجهاز تصوير فوتوغرافي بالغ التعقيد بفضل كان يريد إيصال صور «أشياء غريبة، غريبة بحق وممتعة»، في «الأصقاع المجهولة» في هرار والشوا وبلاد الغالا. هذه هي الكلمات التي استخدمها في رسالة إلى أمه وأشقائه. وفي عدن، منذ شهر كانون الثاني (يناير) في العام المذكور نفسه، كان يفكر بـ «نقل جهاز تصوير فوتوغرافي إلى هرار، لـ «جلب صور عن مناطق مجهولة». وفي أيلول (سبتمبر)، يطلب إلى «الكولونيل» بونار، ساعي مكتب باردي، السابق، أن يرسل له «جهاز تصوير، كاملاً»، وذلك لنقله إلى (الشوا)، حيث هذا الشيء (التصوير) غير معروف، وحيث سيعود لي هذا بثروة صغيرة في زمن قليل». دائماً حلم المراهق هذا، المعبر عنه في «فصل في الجحيم»: «سأحوز ذهباً» - هذا الحلم المرتبط بـ «المجهول». وسيحاط في آذار (مارس) ١٨٨٣ علماً بأن هذا الجهاز «قد وصل سالمًا من كل أذى» إلى عدن، وفي أيار (مايو) التالي سيرسل إلى أسرته صورته الثلاث المشهورة: «أنا مصوراً من قبل نفسي».

بقي رامبو مسكوناً بالهاجس الفوتوغرافي طوال ثلاث سنوات، من ١٨٨٢ حتى ١٨٨٥. كان يريد أن يزيّن بصوره نفسها الكتاب الذي يتحدث عنه في رسالة إلى ذويه مؤرخة في كانون الثاني (يناير) ١٨٨٢: «أنا عازم على تأليف كتاب حول هرار والغالا، اللتين استكشفتهما، وعلى تقديمه للجمعية الجغرافية». يقول بالفعل أنه يريد «إدخال صور عن هذه الأصقاع المجهولة».

وعليه، فأيّام لم يقرر رامبو، إذ خرج إلى هرار، هجران الكتابة، ولا المدول عن نشر كتب. لا شك أنه يهجر الشعر بصيغته المكتوبة، الشعر المنظوم، وإن النثر الذي كان هو يريد تكرسه لهذه

الأمصار المجهولة التي ذهب إليها ليمارس التجارة» ما كان بالتأكيد سيندرج ضمن نثر «الإشراقات»، ولكنه سيكون نثراً مكتوباً من لندن رامبو ولا أحد غيره. كان سيوقعه باسمه، مثلما كان يوقع رسائله إلى ذويه باسم رامبو وليس باسم «أرتور» أبداً. إنه يخرق النظام الأدبي ويرحل الكتابة إلى ميدان الملاحظة العلمية، مثلما سيفعل، فيما بعد، ميشيل ليريس في كتابه «أفريقية الشبح»، بعد رحلة ميدانية قام بها صحبة غريول، ولكن الشاعر هو ذلك الذي يخرق منذ البدء هذا النظام، ويتجاوز الحدود المفروضة من قبل أصحاب القلم على الأدب الخالص. ثمة بين «الرائي» و«المصور الفوتوغرافي» مسافة الآن الكيلومترات التي قطعها رامبو مشياً على القدم، في مسيرة متواصلة صوب «المجهول». إنه السائر نفس الذي لا يتعب، الذي يتقدم، أبداً، حتى ليفوص، ويذهب لـ«جلبِ صُور»، إلى حدّ حمل نسع كيلواتٍ «من الذهب» معلّقة إلى حزامه^(٢٠).

صحيح أن سيغالين، عندما كتب: «إنني أجد له (لرامبو) نقیصة أساسية Capital (١) (٢١)»، في مجال الأعمال، ألا وهي «أنه أخفق»، فهو، أي سيغالين، لم يكن على علم بالمبلغ الذي جاء به رامبو معه من هناك، ولكن هذا الحكم إنما يصدر من قانون ضمني يحرم على الشعراء أن يغنموا مالاً: فالبرجوازية الفرنسية لا تطيق إلاّ الشعراء الأثرياء وبالولادة، أو المُخفّفين. الحال، إن رامبو، هذا الابن لأرملة شحيحة، والذي نعت نفسه ألف مرة بـ«الشغول الفظيع»، لم يتلق أبداً مساعدة مالية من أحد. وإذا ما عرفنا، علاوةً، أن رامبو، بدل أن ينذر نفسه بالكامل لصفقاته التجارية، لم يكتب، عبر أبهة الجغرافية والسياسية - الاستكشافية - بطموح الإثراء وحده، فإن مليون فرنك بقيمة الفرنك الحالية لن تبدولنا قط على أنها إخفاق، بل هي انتصار طافح بالدعابة من لندن شاعر كان يمقت «جميع المهن»، شاعر أقر، في رسالة بعث بها إلى أمّه وشقيقته في ١٨٨٨، بخوفه «من أن أصابّ بالبلاهة شيئاً فشيئاً»، وفي مثل هذا الانزعاج عن كل جماعة ليبية، وفي «حياة بلا أسرة ولا مشغلة فكرية».

إن الفكرة البالغة الصرامة التي كان رامبو يحملها عن مسؤوليته، والوعي الأكثر نقديّة لثمار مجهوداته، هذا كلّهما ساهم في موته. إنه، وهو الذي كان يعاني على نحو مرعب من الداء الذي كاد يُلْتهم ساقه، ويُدير أعماله ممتدداً إلى جانب نافذة، قد أبطل في مغادرة هراس إلى عدن، وهذا هو ما نُصح به نفسه في حالة تفاقم مرضه. وهو يقول السبب بوضوح: متى يتسنى له الوقت الكافي ليجمع، قبل

(٢٠) لتعدد المصارف في تلك الفترة، كان التجار والمصارفون يحوّلون أموالهم إلى سبائك ذهبية يحملونها معهم في الأحزمة. وشبه مركز أن الشبكة التي كان رامبو يحملها معه قد ساهمت في إصابته وإسقامه باحتكاكها بأضلاعهم وأمعانهم الخاوية طوال أيام معدودة من السفر. (المترجم).

(٢١) هنا لعب على كلمة. فيتكلم على المفردة المستخدمة من قبل سيغالين، «capital»، التي تعني، معاً، صفة الأساسية، وليس المال، إنما يسخر جوفروا من هاجس المال هذا الذي ظلّ يوجّه الكتابات عن رامبو، حتى أكثرها حصافة. (المترجم).

إقلاع إلى فرنسا، المبالغ التي كان قد بعثها هناك. قبل منتصف شباط (فبراير) ١٨٩٠، كان الألم بدأ باجتياع ركبته، ومع هذا فهو لم يُقلع إلّا في ٧ نيسان (أبريل): شهر ونصف الشهر مضاعان، لقد حرماه من أدنى فرصة لنيل علاج ناجع. وهكذا، فبصورة من الصور - وما كانت إيزابيل ستقول لعكس - فإن نزاهة رامبو المفرطة، وطهارة المراهق الذي أصبح راشداً، و«شساعة براءته»، هذا كله هو الذي قَتَلَهُ. كتبت شقيقته بعد وفاته ببضعة أشهر: «إنّ الناس، في هراز، هذه البلاد التي أحبّها شغف، كانوا يدعون به القديس، بسبب من رأفته الكبيرة. كانت حسنته هناك أمراً عجباً. إن هذه الطيبة، الكبيرة، وشجاعته، ونشاطه الذي لا يعرف الكلل، هي خصاله الأساسية. وإنني لأعتقد أنّ هاتين الخصلتين، الطيبة والعمل، كانتا لديه متكافلتين: كان يريد أن يحوز الكثير لأنّ مصدر سعادته الوحيد كان يتمثل في تخفيف كل يؤس».

وعندما سيعلم رامبو أنّه في نيسان (أبريل) ١٨٨٥: «لقد بعثت، أسفّاً، جهاز التصوير الفوتوغرافية، إنّما بلا خسارة»، فلكي يثبت مرةً أخرى لأسرته، التي لم يكتفَ عن أن يكرّر أمامها: «أنّ ما يعود لي، لهُو لكم»، يثبت أنه أبداً لا يقوم بإتفاق عيبيّ، ما دام بعد «أربع سنوات وأربعة أشهر» من وصوله إلى عدن وهراز، صار يملك ١٤,٥٠٠ فرنك، أي ما يعادل، بقيمة اليوم، ٣٠٠,٠٠٠ فرنك. ولكن بيع الجهاز لم يضع حداً لفكرته في وضع كتاب استكشافي، ما دام سيكتب في ١٨٨٧، إلى «الجمعية الجغرافية الفرنسية»، مطالباً أن يُخصَّص «إيفاد»، وأجابه الجمعية في ٤ تشرين الأول (أكتوبر): «إنّ ما نخشاه هو أن يبدو المبلغ الذي تطالبون به في رسالتكم، لرحلة لا تخص بلداً فرنسياً ولا السياسة الفرنسية، باهظاً جداً». ولما كان صديقه ورئيس عمله، ألفريد باردي، قد أرسل إلى الجمعية المذكورة مقتطفات من مذكرات الرحلة التي كتبها رامبو بين «الشوا» و«زيلا»، فإنها تعلّمت في الرسالة نفسها بأنّ النصوص ستُنشر في صحيفتها. إنّ رفض «الإيفاد» قد جرحه بلا شك، وإن كان يتوقّعه. ولكن رغبته بـ«القيام» بشيء ما، والكتابة حول رحلاته، لن تنطفئ بسرعة، ما دام، في الوقت نفسه الذي شرع فيه بالتفاوض مع الوزراء والنواب لنيل ترخيص ببيع بنادق إلى الملك مينليك، سيكتب إلى أمّه، في ١٥ كانون الأول (ديسمبر) من العام نفسه: «لقد أرسلتُ إلى الجمعية الجغرافية مذكرات رحلتي إلى الحبشة، وأرسلتُ مقالات إلى «لوتون» و«الفيغارو»، إلخ... وأنا أنوي إرسال بعض قصص أسفاري في أفريقية الشرقية إلى «كورييه ديز آردين» أيضاً. لا أعتقد أنّ هذا سيلحق بي ضرراً». وهو يكرّر ذلك بدرجة من القوة سيّما وأنّ هذا يحدث خارج أيّ مشروع ملموس، وإنما في المطلق: كتب في ١٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٨٨: «إنني أعمل. وأسافر. أريد القيام بشيء طيّب ومفيد». وإذا كان صحيحاً أنه يضيف: «ما النتائج؟ إنني لا أعرف بعد»، فإن حاجته إلى إثبات نشاطه لا تغادر أبداً، وهي لا تتحدّد بعالم البضائع قطّ. وفي جميع الأحوال، فهو يقول بوضوح: «إنني لأفضّل الذهاب على

جميع البضائع». وفي ١٨٨٩، يعلن عن رغبته بزيارة «المعرض الكوني» في باريس، ولكن «إذا غادرت (هرار) فإن شركتي ستزول نهائياً. فإلى المرة القادمة. وفي المرة القادمة ربما استطعت أن أعرض منتجات هذه البلاد، وربما أن أعرضني أنا نفسي، فأنا أعتقد أن المرء يكتسب هيئة باروكية بحق بعد طويل إقامة في بلدان كهذه».

في رسائله مثلما في حياته، يعرض رامبو نفسه كتصيّب... «باروكي». لأنه لا يكفّ، من أنصص حياته إلى أقصاها، عن البحث عن معنى جديد لحياته، وهدف آخر، أكثر، جدوى من سواه. في «فصل في الجحيم» كان ذلك: «إني أعرف العمل، وإن العلم لبطيء جداً»، «يا عبيد، لا نلغز الحياة، ويجب أن نكون حديثين على نحو مطلق»، «والقبض على الحقيقة في روح وجسد». وفي «الإشراقات» كان: «الثور على الموضع والصيغة». وفي ١٨٨٣، في هرار، أصبح: ما نفع، كل هذا الرواح والمجيء، وهذه الأتعاب، وهذه المغامرات بين أقوام مجهولة، وهذه اللغات التي نحشوها الذاكرة، وهذه المشققات التي لا اسم لها، إذا لم أكن سأنال ذات يوم (...). على الأقلّ ابناً أنفق بقية أيامي في تربيته بحسب فكرتي، وأزيّنه وأسلحه بالتعليم الأكمل الذي يمكن بلوغه في هذا الزمن، وأرى إليه وهو يصبح مهندساً معروفاً، رجلاً قوياً بالعلم ثرياً؟» في أسطورة «الرامبوين» الاثني عشر أو «رامبو المزدوج» التي ابتكرتها - ثم صحّحتها - إيزابيل رامبو، وأرففها فيكتور سيغالين، وعوّمها بنجامين فونديان وآخرون كثيرون إلى حدّ الكاريكاتورية، حوّلت القطيعة الداخلية إلى «جدار»، وسيغالين هو أول من حدّد هذا الجدار: «ثمة بين مؤلف «الإشراقات» وتاجر الأسلحة في هرار جدار، ولن يكون هذا الجدار أكثر اكتمالاً ولا أكثر تعذراً على الاختراق لو أنّ المستكشف (رامبو اللّاحق)، بدل أن يكون مجرد وِجّ ثانٍ لرجلٍ بذاته، كان قد وُلِدَ شقيقاً عدوّاً للشاعر؛ أي لو، بدل رامبو مزدوج، لم يكن لدينا سوى رامبوين».

إنّ الباحثين، إذ اعتبروا هذا الجدار كما لو كان طبيعياً، فإن قلائل منهم قد عرفوا، كما فعل آلان بورير، الذي أبدأ أن نعرف أن نشكروه كفاية لقيامه بإعادة تركيب صورة رامبو الكاملة، أقول عرفوا أنّ يستمدّوا خلاصة جليّة من كتلة المعلومات والأخبار التي تقدّمها مع ذلك منذ ١٩٧٢ طبعة الآثار الكاملة لرامبو في سلسلة «لابلاياد» - غاليمار - (التي تظل مع ذلك غير كاملة ولا نهائية). وإن كل ما كتبه سيغالين، الذي لم يكن قادراً على التكهّن بالامتداد الذي سيعرفه جداره، جدار جانوس، أقول كل ما كتبه في «رامبو المزدوج» (المُعَاد طبعه في ١٩٨٦ في منشورات مكتبة «فونفرواد» الأدبية والفنية)، قد وجد من يكرّره حتى الشبح طوال ثمانين عاماً. قرن من المرور بالمظهر. أفلم تحن الساعة، ونحن على اعتاب مثوية رحيل مؤسس الحداثة المطلقة، لأن نقول لم أنّ زمنّ نهاية الأساطير السلبية حول رامبو؟ ما من جدارٍ داخليّ لدى رامبو، وإنّما فنار دائر بلا انقطاع في جميع جهات الواقع والعالم. وإن

نحية الإجلال التي يمكن أن نقلّمها له في ١٩٩١ هي أن نُقيم الفنار الأحدث بين جميع الفنارات : فنار رامبو في عدن، الذي سيكون بالطبع مهدى إلى الشعر والعلم^(٢٢).

ترجمة:

«الكركل»

(٢٢) الترح جوفروا بالفعل على الجهات الفرنسية واليمنية المسؤولة، لدى اختتام الملتقى، بالإضافة إلى إقامة فنار رامبو التذكاري في عدن على ضفاف البحر الأحمر، تحويل منزل بلادي، حيث أقيم رامبو، إلى مركز للتوثيق الشعري، ومقر شركة السنّ حيث عمل الشاعر لفترة (وهو ما يزال قائماً في المدينة) إلى مركز للتبادل العلمي تقديراً لجهود رامبو الجغرافية وشغفه بالعلم (المترجم).

رواية

مخلوقات الأشواق الطائرة

ادوار الخراف

وتُطَبِّعُنِي الأشواقُ حتى إذا بدا
جَمالُكَ لم أملك لساناً ولا نطقاً

«طهارة القلب»
الدريزي

(١) وجه مقطوع

«وعلى وجه الغمر ظلمة»

قلت للوجه الطافي على الغمر: لماذا . . لماذا تركتني ؟
كانت في نظره إليّ معرفة القديم . كنت أحاجّه ولم يجاوبني .
قالت: وجهك، من على جنب، الآن فقط أراه . مثل وجه أختائون . متوفز وحساس .
واستدركت: لا تظن أنني أغازلُك .
أجبتها باسماء: الآن فقط أدركت أنك فعلاً تغازليني . فقط عندما قلت . ولن أفوت الفرصة .
ضحكت عن أسنان قوية، لاحظت أن السنتين العلويتين مربعتان تقريباً، كبيرتان، فيهما أثر
التدخين .

أحسست بحرارة جسمها جنبي ، تحت المائدة المزدحمة بالمدعوين والمدعوات، والفضيات

الثقيلة وأطعم «ليموج». وكانت القاعة عالية التدفئة، والسفرجي النوبي يملأ لي كأس الكريستال المضلع الذي يتموج بصهبة التنبؤ ويشع بشرر الضوء الحاد. رفعت كأسها لي، في حركة تواطؤ شبه معلَن، وجهها الخلاسي الداكن يلمع بالانفعال وحُميا المائدة. رأيت قطرة عَرَق كاللؤلؤة على بلاطة الصدر الغامقة بين الثديين المدورين الصغيرين، من غير سوتيان، متباعدين تحت بلوزتها الحرير. كان لون جلدها الداخلي بُنيًا محروقًا أكثر من لون وجهها، غصًا ومثيرًا.

قالت، وقد ضبطت نظرتي: هل رأيت وجه سيبيليوس؟

فلم أرفع عيني.

قالت، يَفْقَهُ وتوسل: ما زلت مسحورةً بقوة الصخرية. والعلاقات متعددة الصوت بين أعمدة الأرض المعدنية وهذا الحجر الخام الذي يرسو عليه الوجه المقطوع. هل رأيته؟ قلت مسأيراً، جاداً، بنصف ابتسامة: نعم. ذلك التوتر الخاص بين الخفة والرسوخ، بين الموسيقى والصَّخَر.

سوف أقول في زمانٍ سحيق: ما أشبه وجه سيبيليوس بالوجه الواحد لرجالها الآخرين، مربع، صارم، نهائي السلطة. وما أبعد وجه أختناون عن هاتور. أحسست فخذها يستريح إلى جانب ساقي وأغواني الخط المتعرج بين بياض الكف والسواد - تقريباً - في ظاهر اليد، وهي تمد لي كأسها، ثانية.

سور من الحجر الأبيض الهش أمام عصف الأمواج العاتية.

قلت، وأنا أضغط بجسمي ضغطاً هيناً على فخذها، وقد انتصبت:

- عندما تعودين إلى أنجولا، بعد الاستقلال، هل تعتزمين العمل في الحجر، الرخام، ونحوها، هل تفويك مادة مثل الخشب والألياف، أوراق الشجر أو حتى القش والقماش والبوص إلى آخره؟ يعني، ماذا أقول؟ هل أقول المادة العرضية الزائلة سريعة البلى؟ الفن الذي يُسقط ادعاءات الخلود يعني.

قالت: أنت أسلافك سادة الخلود أليس كذلك؟

قلت: الخلود؟ كل مادة إلى فناء. كل شيء إلى فناء.

كانت نظرة عينيهما الخضراوين، من فوق وجنتيهما الداكنتين العظيمتين قليلاً، مرهفةً ومشتعلةً بحزن، وشوق. بينما شفتاهما اللحيمتان، فيهما لَمَيّ وحمرة مظلمة، من غير روج، مفتوحتان، لا تطبقان، توحيان بشهوة الأسلاف.

وكان السفير يتحدث بنبرة ديبلوماسية هادئة وعليها سيماء الموضوعية عن الغارة الأخيرة على بحر البقر، وأجاب طارق نور الدين بوصف ضافيٍ عن النقاط الحصينة، على الشط، وقال إنها مكونة من

ثلاثة طوابق على الأقل - بعضها أكثر - وإنها تغوص في باطن الأرض وترتفع واجهاتها الحجرية حتى تصل إلى قمة السائر الترابي، بعلو إجمالي ٢٥ متراً أو أكثر من القاع للقمة، وبطول ٢٠٠ متر تقريباً. وكل طابق من عدة دُشَم من الاسمنت المسلح المقوى بقضبان السكة الحديد المتزوعة وألواح الصلب. وبين كل طابق وآخر عازل من الشبكات الحديدية والخرسانة المسلحة والرمال المدموكة بسمك مترين تقريباً. وقال إن كل دُشمة فيها عدة فتحات تمكّنها من الاشتباك في جميع الاتجاهات، والدُشَم مجهزة بقطع المدفعية من عيارات مختلفة، وفيها دبابات أيضاً، وتتصل بعضها ببعض بخنادق مواصلات عميقة مبطنة بالواح الصلب وشكاير الرمل، وقال إن هذه النقاط معدّة لتلقي قنابل ألف رطل دون أن تتأثر، وإن الامدادات فيها - ذخائر ومياه وتعيينات - تكفي لمدة لا تقل عن شهر. وقال إنها يمكنها أن تقيم سواتر من النيران متصلة على طول الشط، دون ثغرة، وإنها مصممة بحيث لا يمكن أن تُنال. كان صوته تفصيلياً، محدداً، ليس فيه ما يوحي باليأس.

قالت لي: هل قابلت ايللا هيلتونين؟

قلت، بغضب: نعم. كلمتني هي أيضاً عن أختاتون. امرأة صغيرة القد، كيف صنعت هذا النصب العملاق...؟ هل لاحظت القوة في أصابعها الرقيقة؟ كانت مدام عايدة، زوجة السفير، تجلس على مائدة قليلاً، في الجانب المقابل للمائدة. (عرفت فيما بعد أنه وزير مقبوض فقط وأنه أحد ثلاثة أقباط وصلوا إلى هذه الدرجة في السلك الدبلوماسي، أحدهما في الملايو والآخر في الكونغو) وكانت نحيلة وأنيقة جداً وصعيدية الملامح، ذكّرني فجأة بعائدة مكرم عبيد وسألت نفسي: ترى أما زالت تعيش؟ قالت لجارتي بالفرنسية، بلهجة باريسية لا تشوبها أدنى لكنة:

- مارتا، هل خلصت من بورترية أجستينو نيتو؟

ابتسمت جارتي وقالت، بلكنة برتغالية قليلاً:

- وهل يمكن أن أخلص منه أبداً؟

وعرفت فيما بعد أن علاقة حميمة تربط بينهما.

لم أتمالك، فضحكت بصوت عال، لعل النبيذ كان قد صعد إلى رأسي. التفتت إلى الأنظار لحظة، ثم عاد لفظ الحديث في الحرب والسياسة وفضائل أصناف الأكل المصرية وميزان القوى الدولية، مع إيقاع اصطدام الشوك والسكاكين على الصيني، وارتفاع الكؤوس وأمواج المودة التي تأتي مع الطعام الجيد والشراب الجيد.

تذكرت أنني سأقول فيما بعد الزمن الأخير:

- عدبتي الثانية لسيبيليوس. زلزلت قلبي.

وانها سوف تقول: الموسيقى بناء وتشكيل في ذاته. تصميمٌ نصيٌ بحث. ليست هزة للقلب، ولا توحداً بمشاعرك أنت. ليست عاطفية. أم أنني لم أقل، ولم يحدث؟

في قلب الليل كانت بين ذراعَيَّ وساقَيَّ عارية وصلبة القوام وأملوداً لدنة معاً، حارة وباردة الجلد ملساء معاً. جسماً خالصاً. تقاطيع هذا الجسم كاملة، برونزية الصياغة. كانت أصابعها المحنكة تحسني وتعرك انتصابي تعجم عوده بلدبة ومعرفة. مر بخاطري خطفاً: كم مرة فعلتُ هذا مع الرجال، وتمائيلهم؟ وكأنما قلت، مخطوفاً: ما أهمية ذلك، ما معناه حتى؟ وكان ريقها رطباً وشفتاها الكيرتان فيهما سخونة، وملاءة خاصة. وكانت تضحك فجأة، وحدها، من سعادة اللحظة. ولم تكن نراني.

الأزهار المرة صلدة.

عندما خرجتُ على وجه الصباح في انتظار التاكسي الذي طلبته لي بالتليفون، باللغة الفنلندية، والذي سوف يحملني إلى غرفتي في الفندق - وقد رأيت وحشتها وخوعها من الآن - صدمتني هبات البرد ونزلت إلى عظمي. أحكمت لف الإيشارب الصوف حول رقبتني تحت ياقة المعطف الثقيل. كانت أكوام الثلج الصغيرة القذرة على جانبي الأرصفة ومفارق الطرق تذيب ببطء وتسيل بماء قليل له خربير سموع في صمت ما قبل الفجر. وأنوار مصابيح الشوارع صفراء تومض بهالاتٍ غير منتظمة الاستدارة في بلل الهواء المحمل بقطرات دقيقة جداً من ماء الضباب، الأبنية الراسخة تبدولي ثقيلة ومغلقة وجدرانها السمكية لا منفذ منها، وطأتها لا تحتمل. ورأيت على ناصية الشارع الكلمات تير وتنطفئ بالنيون: (MILK BAR). وراء الواجهة الزجاجية الممتدة بطول المبنى، ساطعة من الداخل بالنور الثابت، قلمت علب الزبادي المرصوصة في أهرامات منتظمة، وأنواع الجبن في أقراصها المدورة الصفراء الصلبة ومربعاتها البيضاء الطرية المتماسكة وزجاجات اللبن متنفخة البطون متعددة الأحجام والمعلبات الأخرى التي لم أعرف أن أقرأ ما عليها ومكعبات الزبد في أغلفتها الفضية، وراء زجاج التلاجة الضخمة، كلها أنيقة كأنها موسيقية النَّسَق، تحسب أنه لا يمكن أن يمسه سواه.

تحت الواجهة الزجاجية العريضة تماماً، كان الرجل راقداً على الرصيف المبلول، معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع التنفس الصعب، وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البطلون، وجهه محمرّ مريدّ ومغضض العينين في نسيان تام. قلت: هل تركه هذه المدينة، هذا العالم، كما تركهما؟ قلت: ألن يسغفه شيء، ولا أحد؟ قلت: أبهاجةٍ هو إلى نجدة، أم في هذه الظلمة نجدته؟ ودهشت إذ جاءني من بعيد صياح ديك، طويل وموقع في السكون، ونباح كلب لا يكاد يستين. كأننا في قلب الريف. بينما التاكسي يصل إلي في وسط المدينة بعماراتها الشامخة الصامته، ونغيره، من النوع القديم، ينهني: «أر. أر. أر.» موجزاً وعميق النبرة. عاد إلي فجأة ليل الطفولة

المتوهج أبداً بظلامه الخاص وتحركت أشواق الطفولة القاهرة، وقلت: ما أكثر ما يحمل الفجر من مرارة.

قلت في ليلي: أيسقط دمي في الشوارع أمام وجهك؟
قلت: هربت من وجهه الأرض والسماء، ولم يوجد لهما موضع.
وقلت: كثير التحنن. لم يحول وجهه عنك. لكنه لم يتكلم. لم يجاوبني.
كان قلبي ممتلئاً أشباحاً والظلمة التي في كاملة.
وجه الحجر لم يتدحرج عن فم القبر. هل جاء، ومضى؟
تضرعت: مدي أصابعك والمسي فمي. لكي يضيء وجهك كالشمس في داخلي وتصير جوارح
جسدك بيضاء كالنور. ألي هذا خلاصي؟
وجدت نفسي طمئناً. آثامي مدفونة في أرض جثاتي. أبيت طول الليل على شواهد المقابر وأتم
طول النهار محرقة متقلدة لها دخان دسم يرتد إلي دون رسالة.
كانت على جدار غرقي في الفندق بقعة بيضاء ترفرف وتعطيني حساً بأنها فراشة كبيرة جاءت من
الأشجار تحت أنوار الشارع ودخلت من النافذة. ضربتها يدي، بخفة، كأنني أهشها. تضخمت فجأة
واتسعت وانفجرت، دون صوت، وسالت بعصارة بيضاء نقية وكثيفة كالعجين. ومن السائل البطيء
الثقيل تجسد لي وجهها، معذبة بالألم، ممزقة، تصرخ بالشكوى دون أن تقول كلمة واحدة، وتسل
العصارة البيضاء من عنقها. ضربتني قتلتها. من هي؟ هل أعرفها؟
وبجانب الوجه الذبيح كانت البقعة البيضاء تكبر، وتتجسم، تتخذ معالم وجه آخر، غامض
وصلب، دون جسم، دون عنق، نظرته ثابتة. هو، يعرفني. رأيت أن ورق الجدار كان باهتا ومتقشراً
بزهور صغيرة حمراء وصفراء دقيقة الخطوط.
وما زال وجه الفتاة المقتولة يحمل لي إدانة نهائية.
الاثم الذي لا يُطلق.
تؤرقني الجريمة.

(٧) أشواق المرايا

«سُخَّيْلَةٌ وَغَنَمٌ مُجْبِق»

عندما أوشك القطار على الوصول، وتباطأت دقائق سرعته قليلاً، كانت رائحة البصل في
الحقول، بالليل، تكاد تغلبني. كان الجو حاراً، والهواء شحيحاً، والنافذة مكسورة.
كنت قد قررت فجأة أن أسافر، ولو وحدي، بأخر قطار لالحق الليلة الكبيرة، لم أكن قد حضرت

مولد مار جرجس من قبل، قلت: أسهر طول الليل في المولد، وأعود بقطار الفجر.

نفذت بصعوبة، وسط الزحام، من الباب الحديدي العالي مفتوحاً على مصراعيه، وكنت أنقل نذمي بحرص وأنا داخل حوش الكنيسة بين أكوام النائمين والجالسين على الأرض، في حلقات وجماعات وعائلات، افترشوا الحصى والأحزمة الصوف القديمة والأسبلة القماش المتربة، الأطفال عراة تقريباً تحت ملاءات السرير عليها آثار البقع المصفرة، والنساء بقمصان النوم عارية الاكتاف، والرجال بالجلاليب أو بالفانلة والبتطلون، وبينهم العجائز يقظات مترصات لَمَمْنَ كَدَش شعرهن الأبيض في أطرافه آثار الحنة، وعليهن الطُرح والفساتين قديمة الطراز مغيرة السواد.

عندما دخلت صحن الكنيسة الغاصة بالناس كانت القبة شاهقة ومعتمة، النساء على جنب، فطين رؤوسهن، يحاولن إسكات أطفالهن، والرجال واقفين أو جالسين على الدكك الخشبية اللامعة، يشاركون في الصلاة بالقبطية والعربية. كانت أمواج القداس الليلي تملو وتنخفض تحت الأنوار متعددة البؤر من السقف وتحت تيجان الأعمدة الرخامية الرومانية الشكل. صور المسيح وتلاميذه القديسين تلبو باهتة وتحته نور الشموع أصفر وضعيف. أمام حجاب الهيكل صورة هائلة لمار جرجس يطعن الحية المظيمة، والنور الكهربائي يومض على زجاج الصورة ويكاد يطمس معالمها.

انتظرت قليلاً ثم خرجت إلى الحوش المزدحم، ومررت على باب الكنيسة بالقس في ثيابه السوداء يصلي ويُعزَم ليخرج الشيطان من امرأة مصروعة، ولاحظت حلق الطيخ وبوابير الجاز مغطاة تحتها: قلت: تعشوا من زمان، وناموا، أو سهروا في انتظار العريس.

كانت رائحة البصل من الحقول قد خَفَّت الآن كثيراً ولكن أنفاسها ما زالت معلقة في السماء المكنومة.

أصداء القداس غير المفهومة تأتيني من داخل الكنيسة والتسابيح والترانيم من المولد، مختلطة بأغاني الراديو والمواويل وترجيعات المزامير وإيقاعات الصاجات السريعة المجوفة النبرة، وشكاة السمية من خيام الأذكار وغناء الرجال القوي الخشن من السراقات المفتوحة المقامة على قضبان خشبية رفيعة، بين صفوف أكوام البطيخ المفروشة على الرمل وعربات الفاكهة واللب والسوداني والبجلي والكشري، وباعة الفلافل التي تطش في طاسات الزيت الضخمة الفؤارة، ونصبات المقاهي لمرتجلة بموائد الصفيح، ومدخني الشيش والجوزة، والوشامين الذين تنفذ على البرك الخشبية نائمهم فوهات لهب حادة قصيرة من أسطوانات الغاز الصغيرة يرسمون بالإبر الدوارة الدقيقة، والوشم الأزرق، علامات الصليب على معاصم النساء وصور الشهيد العظيم على صدور الرجال.

فجأة رأيت المرأة الكبيرة القديمة مسنودة من الخارج على الباب الحديدي لحوش الكنيسة. كان لها إطار مذهب باهت الآن سقطت قشرته عند الأركان، مشغول على هيئة أزهار وأغصان

متشابهة متلوية على الطريقة القديمة بينها وجوه الشاروبيم الصغيرة المدورة منتفخة الخدود. وكانت ناصعة الزجاج، صافية بنقاء لا تشوبه هبوة، وعميقة.

كانت ساحة المولد الغامضة بالليل ممتدة بداخلها، كلها، بأنوارها المتراقصة: حبال المصابيح الكهربائية الممدودة والمتدلّية، وكلويات الغاز اللبّنية الضوء، ومشاعل النار المدخّنة على عربات الترمس والبرقال الصيفي.

رأيت الرجل الغريب يقف أمام المرأة، جامداً، يُحدّق فيها بشبات، لا يتحرك. كان نحيلًا وطويلاً، قدماء الغليظتان تبدوان مفلطحتين ومتريبتين في الصندل المعمول من مطاط العَجَل ورجل الليف. وكان عليه جلباب صوفي قديم رثٌ نسيجه ونخفٌ وتقطع، وظهر تحت تمزقاته جسمه الداكن وعظامه العجفاء.

ورأيت حول رقبته الضاوية - تفاحة آدم كانت كبيرة جاحظة - صليباً خشبياً ضخماً بأطرافه المورقة، معلقاً بحلقة من الجلد الأسود الذي بدا لي في أنوار الليل المهترزة، غير نظيف تماماً.

كان معتمراً بكوفية طويلة كالحة السواد تلف رأسه وتنزل على كتفيه. وكانت عيناه عميقتين ونارهما متقدة في الحفرتين الغائرتين.

مَنْ الرجل، عم لا يُنْدي؟ لا يمكن... كنت طفلاً عندما عرفته لأول مرة، في أحميم. كان يسرق لي الحلاوة الشُّعْرَ وأكلها منه، خفية منذ كم سنة؟ ثلاثين، خمس وثلاثين سنة؟ أو أكثر. لم تتغير فيه نامة ولا ملح. هو نفسه دون أدنى شك، ودون أدنى تحول.

استبدت بي الغرابة فخطوت إليه دون تردد، ودخلت حيز المرأة الكبيرة. كانت المرأة خاوية تماماً، رائقة وساطعة، ليس فيها أدنى رقرقة، بينما المولد يموج ويغصّ حوالها.

لا الرجل، ولا أنا، ولا شيء مطلقاً داخل الإطار القديم المشغول بالورود ووجوه الملائكة الناصلة الذَّقب.

طلبت روعي، يا نور عيني. وروحي لك.

رأيت، مرة واحدة.

نحيلًا طويلاً. دقيق القامة يتسم أهون ابتسامه. وجهه شاحب وحليق وأنيق تحت الطربوش المكوي، الحاد الأطراف، مائلاً على جبينه أقل ميل، بنوقٍ وغندرةٍ الثلاثينات المرهفة الحس.

وكان جلبابه سابغاً ومهفهفاً عليه، من الحرير السمعي السَّكْرُوتَ، وعليه بالطوب بلدي جبردين أسود، محكم التفصيل، غالي القماش، ينزل على الجزمة الصفراء، برقة، أزوارها الدقيقة المتألية مدورة ولامعة وصفرتها أدكن قليلاً من جلد الجزمة.

كنت أقف وراءه مباشرة. أراه هو، ولا أراي، في المرأة.
ليس في المرأة إلآه.

ثم رأيتها. هل هي التي في داخل المرأة؟ أم هي أمامي، تواجهني، خارج المرأة؟
ابتسامتها لي أنا مُغوية، وعيناها في أنوار المولد صفراوان خضراوان متقلبتيان بشهوية. كانت
لهلي، فستانها الحريري السمعي، تحت الملاية السوداء الكريشة، ينساب على جسم بض، ونهداها
يلعان القماش وتبدو الحَلَمَتان منتصبتي وراء النسيج المنسلد بنعومة.
كان شعرها ظاهراً تحت طرف الملاية، ملموما بعصابة حمراء تغط جبينها الناصع المدور، وكان
حذاؤها عالي الكعب مدبب البوز صفوته داكنة وسير الحذاء يلف ظاهر قدميها ويحبكه يضغط على
اللحم قليلا.

كانا يتقدمان إليّ، بخطو سريع مهاجم. وكانا متطابقي في كل شيء. جسم واحد، ثنائياً مزدوجاً
نفس القسمة. ولم يكن هناك حولي حركة ولا همسة. تَمَآثُل تام في كل شيء حتى حركة الأصابع
المنتدة المتقبضة التي تمسك بي. إلا في ضميري المذكر والمؤنث. حتى نظرة العينين، واحدة، في
جزء المرأة الذي ليس فيه شيء آخر. ثقب، فجوة، هوة ناصعة نقية مجوفة في قلب ساحة المولد التي
تضطرب وتتمور وتبعج بالناس والأشياء. فراغ صامت في قلب ضجيج البهجة والاحتفال. وكأنني - أنا -
على التخوم. لم أعد منظوراً، لا هنا، ولا هناك.

قلت: ليس هذا انكاساً لأحدهما الآخر.

قلت: كل منهما قائم لا يريم. وكل منهما مَحَايِلَةٌ، ختَل.

الشهيد الروماني كان قد ضرب الحية العظيمة على شط النهر، تحت سور المدينة، وماء النهر
كان يتدفق دماً. الحية العملاقة تنتظرنني وتواجهني بعين لا تطرف. أمواج الدم شربتها الأرض، سدى،
ملراً، مضبحة.

قلت: لماذا أقول قولي للمياه المنصبّة؟ شفتا المياه لا تحفظان القول.

قلت: كنت أريد المعرفة. كنت أريد الحب. كنت أريد العدل.

سمعته، من داخل عمق المرأة، دون صوت: هذا أوان المَحاق. ومطلق الغيبة.

قلت: أشواقى مرايا الوجود.

قال: وجدانك إياها فقدان مستديم. الوجود نهاية. أما هنا، والآن، فما من نهاية، ولا من بداية.

استدارت إليّ فجأة. وإنحدرت الملاية عن كتفيها قليلاً. كان فستانها معلقاً بحمالتين سوداوين،

تلمعان، وكانت سمراء، مبتلة اللحم، رقيقة، تمدّ لي أصابعها المكتنزة الواضحة المفصل.

أمامي، أيقونة طويلة مشعة، ألوانها فضية ذهبية، على خشب شفاف فيه شقوق لا تُرى. النور

يصعد إليها من شموع غير منظورة، يغذوها الزيت المتقطر من عظام صلري. وكانت تغدق عليّ مرارة لا حد لها، وتحجزني عنها في وقت معا. وكنت أريدها. الشهوة والمعرفة معا. وأدركت مدى تعثرني وقلة حيلتي.

قلت: طوّحني الحلم، وتخبّطت خلف الأخيلة، يداي خاويتان وروحي قاحلة وسخريتي ملوّدة أذاني.

لكنها كانت تعطيني، بحساب أو بغير حساب سواء. عطيتها مجدي وتسيحي. ورأيت لها محبوسة داخل المرأة. محاصرة. الإطار المذهب القديم يحددها، وحدها، وهي يؤرته.

قلت: أهي تتحدى الزوال؟ أهي تقف في الدوام؟

قلت: طلبت مني روعي يا نور عيني، وروحي لك.

كانت الحدود قاطعة. ما في داخلها مَرَكَز ساطع النور يؤكد تعيّنهما، وبشبهته.

وفي هذا الداخل كان تغيرها هو نفسه وحدانيتهما.

كانت تناديني بكلمات المحبة والحنو، ويذاءات الشهوة معا، داعة وواقعة حبا، تدعوني، بغواية لا أقاومها، إلى تخطي عتبة قاتل عبورها. ولم تكن المقتلة ما يُثْنِي. قلت: «نفسى ليست ثمرة علي.» ولكن الخط الفاصل حادّ ورفيع مثل سن الشفرة وعميق مثل هوة لا قرار لها. ومجاهدته تنبأ محالا. أمد إليها يدي فلا تبلغ شيئا.

ومع تمسج جسدها اللدن، وتضرج الشفتين بالدم، وعمق الكحل على العينين النجلاني الضاربتين، لم أجد حرارة ولا أدنى دفء. كانت في داخل المرأة، ليس لها مادة، مع تجسدها. يكن هناك معي إلا خواء هذا الداخل البريء من كل عضوية، كان ملمس فمها المفتوح بارداً وشيئا أنفاسها متتابعة مخطوفة تحت شفتي، وبين ذراعي استحالة التلامس مع أنها كانت تلتصق بجسمي المتفرض. كأنني أواجهها لا أعانقها، كأنها شيء لا يُنال قط. هي في مكان آخر، في موقع لا يصلح إليه أحد قط. وهي مع ذلك حميمية ومتقدة بالشهوة والمحبة معا. لم تكن امرأة، بل كانت مطلق المرأة تتضرع وتتسلط، تن وتشتكو وتتطلب، خادعة وأمرة لا راد لها. طفلي وغانيتي الشبيقة بالحب.

اشتعلت فجأة، وقذفت كما يقذف المشنوق لحظة إطباق الجبل على العنق.

أوقفتني داخل المرأة وقال: ومع كل المعرفة، فما من عرفان لك قط. لأنك بلا إيمان.

وقال: وُجُودُكَ داخل مُخَايِل. فما من وجود.

قلت: إلا الحب. إلا الحب. إلا الحب. وحنه الحب يحمل وهم الوجود.

أما هو فقد كان يضرب بالباطو ضربات خفيفة بعصاه الأبنوس اللامعة، على وتيرة منتظمة، مع ظل ابتسامة لا تكاد تُرى، وكان - تقريبا - حانياً وعطوفاً. عيناه تلجيتان بنظرة مسددة إليّ باستمرار: ألم

تكن تريد الحب؟

قلت: وأردت المعرفة. وأردت العدل. وأردت الحرية.

قال: والصبا المقيم؟

قلت: كنت موقناً أنني ساموت قبل العشرين.

وقلت: قبل كل شيء أردت الإيمان. عرفتُه فهل فقدته إلى الأبد؟

قال: السؤال سؤالك. والباب موصد، بإرادتك.

فلم أجزؤ - وهل ترفعت - أن أقول: لا. الإرادة مطلقة.

ألم يقل شيخنا جلال الدين، «إن غير العاشق، وحده، يرى نفسه في مرآة الماء».

في حلم الماء، في ماء الحلم، صورة الوجود هي استحالة الوجود. الباطن وحده هو مُخَايَلَة المتعين يُحيي به العدم. أما العاشق الحق فلا يرى في المرأة إلا الفناء.

قلت: لا وجود عند ظهور هذه السطوة.

كان جرس الكنيسة يصلصل ملياً وقوي الرنين، ويقرع تجويف السماء النحاسي بدقات تلقى كلاً صماء تفوص في روعي وتخيبط القاع.

أحسست أن أطراف أصابعي تتوتر وترتعب وكأنما ينطلق منها شرر متعاقب لا أراه، يدي مملودة حتى آخرها، هي وحدها ضاربة، مستقلة عني، تخترق حاجزاً لا يلين لا يهتز لا يفتتح إلا بمقدار نفاذ أصابعي منه. ثم سقطت الأصابع، مبتورة من جذورها ورأيتها بهدوء، بما يشبه اللامبالاة تنفصل عني، كأنها لم تكن تمت لي بصلة يوماً.

وأحسست المرأة تشطرنني وعرفت أنني أتلاشى، ولم أكن فزعاً بل مطمئناً وراضياً، وقلت: ليس عندي من قول.

(٣) من غير إجابة

وليس غير محلوله

هذه حكاية خضبتُها بدمٍ قديم، هبت عليها أنفاس النار اللانحة مع سكراتٍ عشقي بائد.

كان موعد درس الرسم يزعمجني، الثالثة بعد الظهر تملأ كل يوتي اثنين وخميس. كان معنى ذلك أن أخلص بالكاد من مكتب الترجمة وأسلم على الخواجة ساسون، وأقطع شارع سعد زغلول صاعداً حتى محل بنيامين فأخطف سندوتشين: فول، وفلافل، آكل في الطريق الجانبي الذي تقع على قمته سينما ماجستيك، ويحفه السور الطويل الذي لم أعرف قط ما وراءه، وأنفذ من شارع السلطان حسين، فالتفتي دانيال، فشارع فؤاد، وقبل حلواني بورودو أعبر إلى الرصيف المقابل، وأدخل إلى حارة واسعة

وقصيرة، فيها البيت العريض المنخفض.

السلالم خشبية تتأرجح وتترّ تحت قدمي، وعليها دائماً تراب خفيف، واطئة مريحة تدور في الحوش الكبير المدكوك بالحجر الأبيض الذي نَعَمته السنوات، ويغطيه سقف عالٍ زجاجي مثلج الأضلاع، وقد بهت ألوان الألواح الزجاجية وتحولت الصفرة إلى صُبهة فاتحة، والزرقة إلى بنفسجي كأمَد، والضوء يتقطر منها نرّاً فيه حمرة مكتومة.

قلت: ألوان الصبا، ما أشدّ قناعتها، وعنفوان نذيرها.

كنا أربعة في الدرس عند المايسترو أنطونيوني. أنا، وأحمد عزمي مدرس الانجليزي في المدرستِ المرقسية الذي مات في شبابه قبل أن تزدهر موهبته الحوشية، والأخوان مرّادلي: إحسان الذي كان حزيناً في تلك الأيام مدوراً سميناً يتسائل شعره على جبينه، وضحوكاً مقبلاً على النساء وطيب الحياة، وإلهام الذي كان موظفاً بمخازن وزارة المعارف العمومية في محرم بك، نحيلاً وأمّيل إلى السمرة والتأمل والانتواء.

وكنا نأخذ الدرس في الصالة الكبيرة التي حولها المايسترو إلى مرسومٍ ومدرسة، واسعة ويتدفق النور من شبابيكها الزجاجية العالية المطلة على المنور، وعلى الجانب الآخر أبواب الغرف الخشبية الضخمة المصارع، مغلقة على أسرارها.

وصلت متأخراً يومها، فتح لي أحمد عزمي وأشار إليّ خفية ألا أفتح فمي. كان المايسترو يقف على جنب، ويده عصا طويلة رفيعة يشير بها إلى الموديل العارية.

كانت الموديل تنظر إلى نقطة غير محددة، وهي واقفة على كرسي حمام منخفض مدور مدهولق بالأبيض، أمام الشباك العريض. النهار الخام المصقّى يضيء بوضوحٍ وسطوعٍ جانبها الأيسر، والداخل، كلّهُ، أما جانبها الآخر فيقع في نوعٍ من الظل المنور المشع، من انعكاس ضوء الظهور على الحائط الأبيض والأبواب البنية الخشبية.

نظر إليّ المايسترو نظرة صارمة، وكأنها متواطئة في وقتٍ معاً، وأنا أنسلّ إلى مقعدي المعتاد جنب التلفون الأسود في ركن الاستوديو، وأفتح كراسي الرسم العريضة، وأخرج قلم الفحم، أحاول أن أشرح في الدرس.

كانت الصالة حارة. والمايسترو يمضي في شرحه، بالفرنسية الإيطالية المكننة والعربية المكسورة معاً، لعبة النور على تشريح الجسم الأنثوي، وهو يدفع بالعصا ناحية الموديل، من غير أن ينظر إليها دفعاتٍ قصيرةٍ عصبية كأنه يوشك أن يخز هذا الجسم أو يخترقه.

أشأ إلى ظلال الثديين الصغيرين، طريين ومتماسكين في وقتٍ معاً، وكانت الدائرة التي تحيط بالحلمة واسعة وداكنة وفيها هذا التحبيب الدقيق الذي يبدو للعين، في النور القوي، خشناً وسط ملامسة

جلد الثديين، لونهما أفتح قليلاً من السمرة القمحية للجسم كله. كانت سمرتها غضة ناعمة ومطفأة، كأنها متربة قليلاً.

- بص كويس les seins, ronds, consistants ، موش جامد، زي الجواقة، مش نازل، موش mou زي .. زي وأخذ عجيبة .. كمان بُصّ .. la qualité des ombres ، دا بُصّ كويس فيه .. شوف الـ correspondance بينه وبين الـ pelvis شوف الـ volume بتاعو. عايزين الـ sculpture بتاعو مش بس الألوان.

وكان كلامه عن النسب، وعظام الحوض غير واضح لي تماماً، وهو يطمئن بعصاه منطقة الظلال الغامضة تحت البطن. كان ردفاها المكتنزان يبدوان كأنهما أثقل عما تحمل الساقان الطويلتان. وكانت نحيلة ولكن بهذا التحول الزائف لأن الجسم ملفوف وكامل التدوير. قلت: لا تزيد عن ثمانية عشرة، أو عشرين، بالكثير. أنثويتها واضحة. قلت: هذه ليست بتا بل امرأة حقاً، تشهد عليها تقاطيع الجسم الناضجة، وفطرة العينين الخبيرة، الغائبة الاهتمام مع ذلك.

ما الذي يحجبني؟

صفاء الرؤية يعوقها صَرَبَان الدم في عروقي.

كانت مع كل نِسْوَتِها تَلَطَّف عن أن أنقل لها خيالاً، بالقلم الفحم، على ورق الرسم الأبيض.

قلت: هذا الجسم قادر على حنان كبير، وعلى هوس العشق، وتلهيه.

وكان هذا صحيحاً.

كنت، دون أن أعرف، قد أبحث له مجالى وحي، كلها.

مصادر الحب صامتة.

كان بطنها هضيماً، وفيه من على الجنب ندبة عملية قصيرة واضحة لكنها بشكل ما تزيد استدارته حِكْماً وثِقَاةً، وفيه الخطوط البيضاء الباهتة التي تأتي بعد الحمل، مع انخفاض البطن عند الولادة، والدكنة الكامدة عند التقاء الفخذين المسحوتين الملفوفتين، وتماصهما، وتبدو شِعْرَتُها محلوقة جيداً أو متنوفة بالحلاوة، بعناية، لونها أكثر بياضاً من لون البطن، وريوة الفرج مليئة ومرتفعة.

كان جو الاستوديو كله في ذلك الظهر الأول حميماً وبيتياً جداً. فُتِحَ باب غرفة لمحتها واسعة ومزدحمة بالسرير والمرايا والشَّلَت، وخرجت امرأة انطونيوني، فارة الطول وجسيمة وملفوفة في روب أسود عليه نقوش وروح حمراء صينية متوحشة التطريز، ومرقت بجانبني داخلة إلى الحمام الذي أعرف أنه طويل وحيطانه مبلّطة بالقاشاني حتى السقف وفيه بانيو هائل له أقدام لبوة من النحاس الأصفر المسودّ ملفطحة وناتئة المخالب.

قلت: لا تَرَدِّ هَواك، لا تنأ بجانبك عنه. ولو لم تعرفه.

قلت: ليس للهوى من سبب يتعلق به .

قلت: حيي في دخيلتي يحتج لك عليّ ، ويحكم لك عليّ .

كانت وداد تعمل لي فنجان قهوة، على السرير، في غرفتها . وكانت رائحة السمك تصل إليّ من النافذة الوحيدة الموارية الخشب التي تقع مباشرة فوق السرير بأعمدته الأربعة السوداء . كانت تعطي لي ظهرها وهي أمام مائدة المطبخ المكسوة بورق جرائد مقصوص على أشكال هندسية الأطراف، وعليها الحلل، ووابور الجاز، وفوقها المطبقة الخشب ورفّ عليه الأكواب والفناجين، مرصوفة على نفس ورق الجرائد بنفس القصص الهندسية بمثلثات ودوائر مفرغة .

كنت جالساً على الكتبة الصلبة المرتبة، وأما العجوز جالسة على الأرض، جسمها كتل مكعبة وكانت لا تكاد ترى، وتحكي لي عن تبعها في مستشفى الملك فؤاد لعلاج عينيها . أما الرضيع فقد كان نائماً على السرير، تحت النافذة، أطرافه رفيعة وهشة .

جلست وداد على الأرض، تحت قدميّ ، بجانب أمها :

- يا خويا أهي عيشة وآخرتها التربة . قطعة تقطع دي عيشة وسينها . يعني جالتا إيه من دي العيشة . الهباب؟ طب دُخْنَا من ساعة ما عرفنا جوزي مقصوف الرقية واحنا ما شفتاش ساعة راحة، وأخرة القُتْمَة تقولشي الأرض اتخسفت به . ولا نعرفو له زينة جُرة . قال ايه اللي رماك على المَرَقَال اللي أمرته ؛ دا برضو لحم الواحدة عزيز عليها . بس حنعملوا إيه؟ أهي قسمة وتصيب . يا رب توب علينا بقى يا رب . يا خويا دي الواحدة طهقت م التيلة اللي احنا فيها . آه يا غلبي يا مراري .

كان صوتها عميقاً ومشروخاً قليلاً .

- عايدك يا خويا، آل عين ما شافت قلب ما شال، أنا في عرضك يا خويا، أبوس رجلك، أسير عليّ . ما تسيينيش . دي البرّوة حلوة .

كان في صوتها الآن، وفي نظرة عينيها المرفوعتين إليّ، قهرٌ كامل، وطمع مفهوم، ومبرر . وكانت محتاجتي لنفسي في ذلك غير مجدية، وأنانية أيضاً . وكُم ندمت بعد ذلك على أنني تركت لها الشكوى وضراعتها . لم أسمعها .

البؤة أنثوية الجلسة تحت قدميّ، شعرها الأكرت ملموم بشرط أزرق، وعيناها مفترستان الآن . الهولة طفلية وأمّ الوجود، وديعة خاضعة وكامنة الضراوة، وحشيتها محسوسة، ناعمة ومطلوبة . وكانت ترضع الولد من ثديٍ طري غير متهدل، تضغط عليه بيد رفيعة ومثيرة . أعرفه لأنني رسمته بالفحم وبالزيت وبكل الألوان، داعبته وتحسسته ووزنته وعركته بيدي، ولعقت بلله، استطعمت حلاته .

لا . لم أكن لأختار الخيال الخالص المصنّى من شَعَت اللحم والدّم . لم أكن لأريد الموسيقى البحتة . ما الموسيقى؟ كنت أوتر حنان القلب، وعنت شراسته .

كانت أمها راقدة على الأرض ، وكان الصغير ينام بين أمه وبين الجدار ، وكان السرير يحملنا إلى محبات وشهوات لُحْيَةٍ لا شاطئ لها . وعرامة الصبا المحرقة لا تخبو حتى في حضور المحارم والجسم سكران بوجود غير عاقل . أما الرثاء فقد كانت تتلاشى ، لا توجد ، لم تكن موجودة ، أصلاً ، أمام جمال خاص ، وحرارة مدمرة .

في هذا الدنّ كانت خمر حنوها عتيقة ، وجديدة عليّ ، معاً . لاذعة الطعم وسليسة . وكان حنوها معي - وطعمها - لا مقياس لهما .

كنت أطلب رقم التليفون ، ويأتيني الرنين المتصل ، في الليل ، من غير إجابة . وكان اليأس يحيط بليلي ولكني لا أني . أطلب الرقم ، باصرار ، باستمرار . فجأة ردت علي امرأة ، كانت شجيرة الصوت وفيه بحة وخشونة أنثوية ، نافذة الصبر ، وسألني ، بالفرنسية : من أنا؟ ماذا أريد؟ لم أعرف أن أرد . لم أعرف . سألت : ما الرقم الذي تطلب؟ من أنت؟ نسيت الرقم . حاولت أن أتذكر . لم أستطع أن أعرف . لم أرد . سمعتها تقول بالفرنسية : يا إلهي . يا إلهي . ثم عاد الرنين الرنين المتصل . كان لم يكن هناك قط رد . ولن يكون .

قلت : أعط يدك من يبتك في سقوطك ، وينجيك من هُلكك ، ويُخلصك من أوهامك .

قلت : مَنْ؟ يدي ممدودة .

قلت : هَتَكُ الاستار . مجانية الأسرار .

قلت : الهوى هُلكٌ ووهمٌ وسقوط؟

لم أعرف إلا يوم الاثنين التالي .

قال لي إحسان مرّادلي إن الاسعاف نقلتها يوم الجمعة إلى المستشفى الميري ، على النَّفس الأخير . قال إن وابور الجواز هبّ فيها ، وأمسكت بها النار ، وإن أمها لم تصرخ إلا بعد فوات أوان النجدة . قال هل تعرف أن لها ابناً صغيراً لا أحد يعرف ماذا يفعلون به؟ وأن البوليس يبحث عن زوجها ، في قضية آداب ، وأنه هارب من شهرور؟

سأله بلهفة ، وشكّ كيف عرف ، قال : هكذا ، بالصدفة ، كنت أمر عليها في غرفتها في رأس التين . فلم أعنّ بتحقيق حكايته .

كانت الغرفة الضيقة مشتعلةً بجسمها . كنت أعرف أنها هي التي أقدمت على النار .

كيف أمكن أنها طيبت للنار جسمها؟

كيف احتملت أن تخلع عنها ، نهائياً ، كلّ أوصافها ، وكلّ لَيسٍ فيها؟

فوران السر من حرقة قهر أم من ضيقة مأزق؟

قلت : أي ثقل من الجريمة كان في طاقتها أن تحمله ، عاقبت نفسها عليه . العقاب الأخير .

كيف أقدمت عليه؟ هذه القسوة التي لا تطاق، الحرق والتشويه، بلا رجعة. أحمَد الانتقام الكامل من
الذات؟ تعذيب طقوسي لا تردد فيه، تصميم لا أفهم مدى صرامته، والنار ترعى لحمها.
إدانة لا تنقُص ولا تُرد.

لماذا؟ لماذا؟

السؤال قوَّته لا تُحتمل.

(٤) مخلوقات ملكة عبد الملاك

«الحلم حقيقة ممكنة»

كان طريق المعادي على النيل يبدو موحشاً، في أول المساء.
النخل السامق الرشيق مائل على الرصيف وجدائل سَعَفه تنوس تحت جدران البيوت المغلقة.
دغلات الأشجار متكاثفة تحت سماء عميقة الزرقة، فيها بقية ضوء النهار، وسحاب ينزلق ببطء.
أضواء النيون تنعكس من اجزائخانة وعيون مصابيح الطريق يبيضاء مسدودة يقع نورها الذي لا يفيء
أحداً على كشك سجاير وكتب ومجلات، به لمبة جاز. السيارات تنساب على الأسفلت وثيرة صامتة
كانت الأصوات غير واضحة ولكنها مقلقة تتجاوب من بعيد، والطيور الصُّلبة تنتقل من شجرة إلى
أخرى، محددة قاطعة الجسوم، بلا صوت. وكانت سيقان النخل السلطاني وسيقان النساء، يبيضاء
دافئة، موحية.

أمامي النيل واسع ومنخفض وغامض.

رأيت الجزيرة في وسط المجرى العريض، عليها أعشاب وطحالب ملحية الشكل، حولها المياه
السائنة مخضرة قليلاً. شطوط الجزيرة المترجة تغرق وتطفو من بركة النيل الهادئة السطح.
تأتيني فجأة، من بعيد، طلقات المدافع، دقاتها ضخمة مجوفة الرنين تقرر القلب، تتلوى
رَشَات متلاحقة من رصاص الآليات الحادة. والسماء المغطاة الآن بغيام رمادي، تقطعها سطوعات
مُنشعبة حمراء وخضراء من قنابل الاستكشاف الضوئية الصامتة الاشتعال، تظل متوقدة لحظات وتنطفئ
ببطء.

كان يجري على الطريق. جلبابه الأبيض القصير يضربه هواء الجري على منتصف ساقه، وقد
شهر مسدسه السميك منطفئ اللون على امتداد ذراعه، وليحيته طويلة قائمة السواد هائشة حول وجهه
الأبيض السمين. مرَّ أمامي مباشرة. رأيت أنه قد حَفَّ شاربه. أثرُ زرقة الحلاقة الوثيقة حول فمه.
سقط بوجهه على بُعد خطوات، دون أدنى حركة أو صرخة، على حشائش الرصيف التي كانت

قد نوحشت وطالت تحت شجرة التين البنغالي الجسيمة، الهائلة.
كانت سيارة تاكسي واقفة وخالية تحت مظلة واسعة منخفضة مصنوعة من القش البني الباهت،
والمحرك يدور ويترّ بانظام.

في عتمة أول المساء رأيت هذه المخلوقات الشمعية، ماثلة على جنبها، ثابتة الجوارح، تطير
تحت السحاب الذي بدأ يشف الآن من نور القمر المقطوع، تحملها ريح خفيفة. ومن بينها فينوس.
حية، صغيرة القد، ينض جسدها. شمعية التقاطيع وجهها أعرفه، وأحبه، كم لثمته. كم سقطت عليه
دموعي. كانت بالضبط تشبه التمثال لكنها لدنة القوام. ضوء كاو، كأنه برق الفلاش من كاميرا ضخمة
غير مرئية، وقع عليها وانثال على جانب وجهها، وظل ساطعا. أحرق الضوء جانبا من شعرها المعقوص
الملفوف بعناية، وبدأ وجهها يذوب، وقطرات الشمع الثقيلة تسقط بينما الريح ما زالت ترتفع بها بهدوء،
وفي عينها نظرة غائبة.

رائحة من الوجد، وحرقة.

طاحت تلك الإشارات. أفلتت من يدي.

بليلة لما كان قد سكّن من طائر الأشواق.

هاجت الآن روحي. ما من مثابٍ أبداً لهذا القلق. لا تخبو حَدمَةَ نارِ التزوع، بلا مثال. والحلم

صامت. مكنون.

انقض عليّ طائر داكن الخضرة كبير الجناحين ينزل إليّ من علٍ، ريشه كريش بيفاء هائل،
أعرف أنه عاقل وأنه ناطق وأنه مُدركي. ولكن الحُرس مقامه. ومقامي.

ثم لبدّ أمامي معلقاً من مخالبه القوية المستنة ومشبوحاً تحت الشجرة الضخمة، مدلى بجانب
الجلود الخشبية النازلة من بين حرشة الأغصان الأثينة، صُلبٌ تتلوى حول بعضها بعضاً لم تصل للأرض
بعد، وقوية متينة العضل وصلت الى التربة الأم ونفذت من الجثة البيضاء الراقدة على وجهها منذ زمان
بعيد أعرف أنها دافئة ما تزال.

كان الطير الكبير قاتماً في نور القمر الذي تبدّد الآن وراء سحاب أبيض مقطوع ينزع لونه إلى
الرمادي الفاتح. وكان مقلوباً ورأسه ساقط إلى تحت كخفّاش ضخّم له منقار طويل معقوف الحافة،
حاد الطرف.

وكانت رثاء متدلّيتين، من صدره المفتوح، بجانب جسمه الساكن ملموم الريش، تنبضان،
لونهما داكن وغشاوهُما لامع وأملس، والقلب يضخ بينهما، مكشوقاً في الهواء، صغيراً بشكل لاقت
للنظر وغريب.

كان مستكناً ومتربصاً في وسط خضرة الأغصان المتراكبة المنبجعة المفاصل، والأوراق الملساء

الجرداء، وكريّات الثمار الصغيرة الحمراء القرمزية المتورمة بعصارتها.
ورأيت أن مقارها يضرب بانتظام واصرار في يد مَلَكَة عبد الملك، كَفَّها مفتوح ومنبسط كأنه يأكل من يدها، وهي تنظر إليه، لا تفصّن بشيء.
كنت أعرف مَلَكَة عبد الملك، من المطبعة.

كانت تحفظ أقراص الرصاص وهي ما زالت ساخنة ذائبة تقريباً، حتى تجمد، تضعها في خزانة مفتوحة لها أرفف متقاطعة. والحروف البارزة، المعكوسة على سبائك الرصاص فيها السجل الكامل لكل شيء، كأنها اللوح المحفوظ. وكانت مَلَكَة عبد الملك، دائماً، تحيط بها، حيشما كانت، بقايا رصاص المطبعة وشظائيه الرفيعة المشطوفة بيضاء البطن، وحولها شمع الفوتوتيب الملفوف في أسطوانات كبيرة مسنودة إلى حيطان المطبعة وإلى خزانة الأرفف الخشبية وإلى جوانب ماكينات الليتوتيب العملاقة، المتحركة التروس والصفوف.

كانت بشرتها زيتية ناعمة، وشعرها، في وسط تشابك المطبعة وإزدحامها، طويلٌ وقويٌّ حالك السواد. وعندما تتكلم تحرك رأسها فيهتز شعرها كأنما تهب به أنفاسٌ لافحة، وينزل بكتله الناعمة على كتفيها ثم يرتفع، له خفيف مسموع.
وكنت أذهب إليها كلما اضطورت إلى البحث عن إعلانات قديمة، أو بطاقات معلومات بائدة، أو تفاصيل الاحتفالات بمناسبات منسية.

كانت مَلَكَة عبد الملك قمحية اللون وبضّة، مليئةً كالموج، وجهها المدور كامل الاستدارة ودائم الثقلب، له أشكال متغيرة في نور المطبعة الشحيح أو المتوهج.
ومع جسدها الطيع، المنيع، كان حنوهاً عليّ راسخاً.
وكنت أرى صدرها قادراً وشامخاً، والثدين في السوتيان المحبوك، يعطيان حساً بالنضج الراضي المرتاح.

قلت لي: أنت المتقلب الذي تطير به الأهواء والأشياء. أما أنا - كما ترى - فإني ثابتة. سوف تجلني دائماً هنا.

وسوف تقول لي: أنا، في أي مكان، في أي وقت، لك، ملكك. فهل يمكن أن تقول لي: تعالي، ولا أجيء؟

أين ملاكي الغضوب شاهر السيف على مخلوقات الشوق؟

أحسست الريح تشتد قليلاً، وضوء القمر يغلب السحاب.

رست، أمامي مباشرة على الكورنيش، آخر مركب طالعة، إما أن الحق بها أو أن يضيع كل

شيء.

نزلت بسرعة على سلالم مزدوجة متقابلة، صاعدة وهابطة، وشيش الكهوباء مسموع وقوتها محسومة، وكان الناس كثيرين حولي والأنوار من سقف النفق متتابعة ومحددة ومجسمة، وكان النفق يدخل بي ويغوص في قلب صخر الجبل، منيراً جداً ومدوراً ولا مع الجدران، ثم وجدت أن السلالم المتحركة قد خرجت بي إلى النيل، والنفق ما زال يغوص، يشق الموج الذي أحسسته يرتطم بالجدران الناصعة المبلطة، ارتطاماً هيناً.

لكن المركب ما زالت بعيدة، ومهما جهدت في الجري صاعداً ونازلاً على الدرجات الحديدية المضلعة أجد نفسي ما زلت أراوح الخطو في موقعي.

مشتاقاً على النوم، من غير أشواق.

حيي طلب دائم، ومخافة انقطاع. بلا هودة. والقلب جزيرة محاصرة.

فرغت من الحنين إلى الصبوات. فرغت من التيرم شوقاً، بارحت أشجان الصباية والحنان. بارحتها.

دورة كاملة. أخرج من خرّج النفق المتحرك لأجد نفسي ما زلت تحت شجرة التين البنغالي، في تناول منقار الطائر الأخضر الضخم.

وقد اختفت ملكة عبد الملاك.

بادرت بأن أسلمت لطائر المستحيل نفسي، دون مطالبة، دون لجاج. وليس هذا كسي ولا دابي.

مدّ إليّ متقاره. وأخذني. أطيّر معه. في باطني، في باطنه.

معراجي عبر عصف السماوات العلى.

حتى عشي بصري الضوء الباهر الذي لا مثيل له. كانت قناديل الزيت السماوي مشعة كوجوه الملائكة، ولا حصر لها، تملأ السماء والأرض وما بينهما، ساطعة من الأزل.

هكذا ياوي العاشق إلى ما بين قدمي العرش الوهاج.

احترق قلبي بالنور، وكان جانبه الأيمن يسقط عني، مصهوراً.

النور ظلمة تكتنف الروح، كاملة، بلا رحمة.

وليس هناك إلا مخلوقات الأشواق، متجسمة، تطير حوالتي، تذيب وتتجدد بلا انقطاع، تملأ الداخل والخارج، وحدها.

(٥) بيت قديم

والزمان خيالات مقطوعة

ما زلت أراني أسير في الصباح الباكر الساكن، تحت سماء لؤلؤية، إلى البيت القديم. أسير إليه، وأنا أحمل في داخلي شوقاً مُعِضاً وعميقاً، وحساً بانتماء لا ينقسم إلى هذا البيت، ولوعة لفقدانه. أعرف أنني لن أسير إليه أبداً، لن أدخله مرة أخرى، أبداً. خطواتي - في هدوء الحوش، بعد أن أغلق خلفي باب الشارع الكبير، تحت الجميزة العتيقة - لن تحدث.

أخطوها، مع ذلك، على الدوام، من غير وصول. أعبّر عتبة الباب الرخامية، حافتها الناعمة غاصت في الأرض، عليها نقوش كتابات هيرغليفية كادت تَمُحِي، ماثلة مع ذلك تستجلب البركة تستصرخ الذِكر. أعرف أنه على هذه العتبة الخفية مرّ من قبلي بيبي مارتان ومحمد ناجي، راغب عياد وكامل التلمساني، جورج حنين ورمسيس يونان، موسكاتيلي وسند بسطا، كاترين سُرْسُق وبولا العلابي، وغيرهم ممن لا أسماء لهم، هؤلاء الذين عذبتهم أرواحهم وطوّحت بجسومهم النزوات والمعاشق، ومفازع مجرد الوجود، وأنه هنا حُصِمَت مصائر أو حُلِّقَت إلى الأبد دون قرار، رُسِمَت أقدار وتجلست شطحات شِعْر هذا البلد.

لكن الحوش كان دائماً خالياً، من غير وحشة، مكنوناً داخل الحيطان السمكية السامقة، بأحجارها التي تضرب إلى الرمادي الفاتح، لون قديم، نظيف. تظلل أشجار كافور وجزورينا عفية وارفة، تنفي عنه فجأة كل ضجة القاهرة، وتضفي عليه سكناً، وسلاماً لم أجده في أي مكان آخر، ربما لأنه كان يُعِدُّني لمحبة، ورضى، لم أجدهما في أي مكان آخر. أحجار السلالم العالية الدرجات، محصورة بين حائطين في بثر السلم الضيقة، تبشّرني، كأنني أسمع من ورائها طنين حياة مليئة بالقوة والوعد.

وعندما يفتح الباب المحكم الوثاق، أخيراً، تهب عليّ أنفاس البيت الهادئ، حميمة وصافية. ما زال أعزّ مواقعي.

أعود إليه - وإليها - بلا انقطاع. وكأنها لم تبارحه قط، ولم أبارحها. كل الدراما، كل الحب، كل النشوات، كل سكرات الجسد وكل أمجاد الروح، ما زالت، كلها، فعّالة.

ناداني قلبي إليك، لئيتي لما ناداني. . .

وهل تصورت لحظة أنه قد يمر يوم من غير اهتزاز الحنين، والحنان؟ أي يوم؟
نداء البيت القديم، نداء القلب القديم.

في القاعة الوسطانية الفسيحة، حجر حيطانها ما زال بياض لحمه المبرّي، دون طلاء، ودون ملاط، أرى لوحات السجاجيد المعلقة على الحائط، منسوجة بالخط الفارسي والكوفي، تنطق بأشعار الحب والآيات، تهزها نسيمات غير محسوسة فتنوس برفق على جسم الحيطان. الفوانيس العربي النحاس يتقطر منها ضوء المصابيح الكهربائية الصغيرة بضاء الشموع عبر ألواح الزجاج الأصفر السداسية الشكل. يسيل هذا الضوء بمياهه الساجية ما زالت حتى الآن دافئة مثيرة تجعلني أنتصب فجأة، أنزل معها إلى السجاجيد العميقة الوبرة المفروشة على بلاطات الرخام، طالما صنعنا الحب فيها، وتقلبنا في قبضة جنونه وعريده سكراته، بينما نافلة المشربية العريضة تعطينا جمال العالم، ونوره، وتحجب ضراوته.

قلت: لا شيء، لا الزمن، لا النسيان، لا الجسم الذي يناله الوهن بقادرٍ على أن يأخذ ذلك الذي حدث. انه باق، أبداً.

قالت: يا ليت! هذا مجرد تقرير روماني. الزمن يمحو كل شيء. كيف نصون حبنا من سطوة الزمن.

قلت: أبداً لن يمضي. ليس فقط لأنه موضع إعزازٍ خاص، بل لأنه يقوم في الروح، باستمرار، من جديد.

قلت: كم من أشياء تحدث، ثم تؤخذ في قبضة الانتزاع، تذهب كأنها لم تحدث قط. فلماذا يستعصي ذلك وحده على المضي، والغيب.

قلت: لأنه - مهما تقطعت أمشاجه - يحيا دائماً من جديد. ويحيا دائماً من جديد.
فتحت الباب بمفاتيحها، ودخلت. أحسست البيت مستوحشاً، وكانت ظلمته فادحة. قلت: ولا بأس. سوف تعود بعد قليل. كنت في المدخل الذي أعرف أنه يفتح على القاعة الوسطانية، ويُفضي من اليسار إلى غرفة النوم. الأنوار فجأة لا تضيء. حس الوحشة بعض قلبي، موجعاً، لا يبرأ. أبحت عن أضرار النور، لا أجدها، لا أجد شيئاً. كل شيء ينكرني. أسير خطوتين، لا أرى أمامي، ذراعاي مملودتان، ومع أن الظلمة مطبقة أغمض عيني، كأني يرادني أنفي الظلمة. أين أضرار النور؟ هل هي فاسدة، نالها العطب، ثمار عطنة تحللت وسقطت؟ أين هي؟

أحس نفسي أشفق، وقعت يدي أخيراً على زر النور الذي يشبه اسطوانة صغيرة جداً من النوع القديم الذي تضغطه إلى الداخل. النور في الفوانيس الكبيرة يشتعل، على غير انتظار، يعطي بصيصاً ضئيلاً مصفراً، يهتز، ويخفت ثم ينطفئ نهائياً بصوتٍ كأن فيه صدمة خبطة واحدة أخيرة.

أجد الهواء يندفع إليّ، من أين؟ من النافذة، من الباب، من السقف؟ لا أعرف. الجاكطة تهتز، تتطوح حولي، وترتفع تحت هبوب الهواء المتضارب التيارات، كأنما بفعل أيّد غير ملموسة. هنا قوى حية، وغاضبة، قد خلت لها الساحة، حضورها لا يرد، وعملها لا يُقَصُّ، ولَفَح أنفاسها فيه نية غير معروفة.

أرى في الظلمة المتقلبة حولي شيئاً أبيض، غريباً، أحسه أثقل قليلاً من الضباب وأخف قواماً من سحابة، بارد الملمس، ينحني عليّ، ويلقني. أنادي بكل طاقتي. كأنما ندائي ترتج له السماء والأرض. لا يندّ عني صوت.

شفتاك. شفتاك في الزمن الآخر، تبدآن باردتين رطبتين، ملمسهما مُنعش وطري. ثم ينالهما - معي - هوس العشق. فيهما، تحت شفتيّ، كلّ حياتهما الخاصة، كل حياتهما المستقلة، كل التنزي والتقلب، كل الحب كل الهَجّ والتلمس، كل التلاصق رقيقاً وملهوفاً رياناً وجوّاساً، وإدعاً ومعايشتاً، شرساً وراضياً وناعماً، مستفزاً داعياً ومستسلماً.

لماذا يا حبيبتي لم أعرف هذه الحياة وتلك الحرارة في شفتيك، عند حلول الزمن الأخير؟ بينما أنت في حضني قد اختزل الكونُ فيك، والزمان. رسالة شوقي في زجاجة مخنومة مرمي بها في اليم، هل ترتفع بها الأمواج وتنخفض بلا انتهاء، غير مفضوضة، لا تعود، أبداً، برّد؟ وكالمعتاد تظّل الأشواق صَمُوتاً. من جانب أو من آخر؟ كلّ الكلام أبداً بدون كلمات.

جسم البيت القديم جسم الحب القديم يحيط بي من كل جانب، وعيون الحب النجلاء تهاجمني وتطعنني لا تطرف ولا تتوقف.

كان رخام جسديك الخمرّي الحار، في سمر الغروب، معجوناً بالحب والألم الذي لا يريم. جماله قهريّ شامخ، وما أطوعه بين ذراعي، ما أنعم لدنوته.

قلت لي: وقائع الحياة ليست في شعرها. الشعر في النهاية لا يقين فيه، ولا اطمئنان له. بصوتك المدرب المتقن، وثيراً سلساً ومشحوناً بطاقة جنسية سيّالة.

قلت لك: هو كل اليقين. ما دامت الحياة - كل الحياة - سؤالاً ليس له من مجيب. وأنا على مشارف الحافة، في صباح النهاية الذي لا يحُول نوره الغريب، ما زلت أقول: لماذا سار كل شيء على هذا النحو؟ لماذا؟

ما زلت أريدك. وحدك أريدك. في الشجر ليس في ركام الوقائع. كان الشعر هو الواقع الوحيد عندي. فهل استثنائي بك فيه، أناية، ولجج الطفولة؟ أم هو بذلّ نهائي لا يمكن أن يُتَقَصَّ ولا أن

يُقْفَضُ. ما زال الحب يفيض من قلبي، كالنزيف. أياظلم يسقط على تراب هذه العتبة المدفونة في الأرض؟ أين زهرة الدم الحمراء وحشية الحمرة المتوقدة بالشوق.

كانت القبة الضخمة أمامنا، ماثلةً عبر المشربية، اسودَّت بفعل الزمن، تدور بها كتابات بارزة من الحجر لا نعرف كيف نقرأها، وبيننا وبينها سطوح بيوت القاهرة القديمة متراكبة متمائلة، تقطعها فتحات المناور المسقوفة بزجاج مترب، رُكِنَتْ فيها عمدان خشب بالية وصفائح صدئة ويقايا دراجات وصناديق ركراطين وأقفاص وتقف منبجعة بالكراكيب، كل مهملات الحياة جففتها الشمس وصوحتُها ونظفتها من كل شَعَثٍ لحمها وسوراته، أعشاش الحمام الخشبية يصدر عنها هذا الهديل العميق، حزنه رتيب ممل، مستمرًا وعنيذًا لا يسلمُ بنهاية أي شيء.

كان هذا يقيني.

قلتُ: من بين المفازع الكثيرة التي يغصُّ بها العمر المضطرب - على الرغم مما يبدو على سطحه من رتابة وتَمَكُّن - يأخذني رعبٌ أنني لن ألتقي بك مرة أخرى، أبداً.

قالت: حسب الشائع المشهور نحن لا نلتقي مرتين أبداً. العودة حلم مستحيل بطبيعته. كل لقاء نسبي وحده، له طعمه الخاص، حلوا أو مرًا، وله مقوماته وحده.

قلت: لا، هذا الرعب يقول لي: ولا، ليس هذا. لن ألتقي بها أبداً، بالفعل. أبداً بعد.

رعدتُدُّ يَفْقَدُنِي الهلع كل صواب. وأريد أن أصرخ بأعلى صوتي: لا. لا. لآه.

قالت: اسم الله عليك من الرعب والهلع. اذا أردت أن تصرخ اصرخ يا حبيبي، لكن ليس من الرعب والهلع. فضحكْتُ من نفسي، على نفسي، كالمعتاد.

قلت: ومن المفازع القديمة الأخرى أنك لم تعودي تعرفيني، لم تعرفيني قط. ولا يهملك هذا على أي حال.

قالت: وهم التشييت. وهم العودة الدائمة. لابد أن تكسر الدائرة.

قلت: ومن ثم أعود إلى كلمةٍ قديمة لك - هل قلت لك أنني الآن أكتنرها وأحُرُّها، هذه الكلمات - الماسات التي لك، لأنها وقاحة وقاطعة معاً؟ - عندما قلت لي: «إنني أحبك». سأظل دائماً أحبك». أما أنا فليست بضاعتي كلها إلا كلمات.

قالت: أنت طالما... طالما، رددت حتى حد الهوس إن الكلمات لا تعني شيئاً، وحدها. أنا أيضاً قلت هذا كثيراً. لكنه غير حقيقي.

قلت: أحمقٌ أنني لم أقدم إليك إلا شعراً؟

قالت: وهل الشعر قليل؟

قلت: أما أنت فقد وهبتي سطوح المجد، ورويته. وَقَلَّةُ الحب الذي لا يطاق، وسَوْرته. ما زلت

أتوجس حتى من الاقتراب بالذكرى من نور هذا المجد، لأنني أعرف أنه لا يُطْفَأ.

كيف احتملت في البيت القديم عبء كل تلك السعادة؟ وكيف أستمر في احتماله؟

ما جدوى الكلمات، ما جدوى الكلمات، ما جدوى الكلمات. أريدك في حضني أريد أن أعرف حبك أريد أن أعود إليه أريد أن أبدأ من جديد كما لم يبدأ قط أريد جسدَ الموسيقى لحملها المليء لا صداها ولا ظلها البعيد.

قلتُ: سوف يأتي الصمت وشيكاً. قريباً جداً. سوف ينقضي زمان الكلام.

كنت أهم الآن بأن أوي إلى سريرنا الفسيح، تحت لوحة النسيج الكثيف الذي يصيح فيها الدبك الأحمر الخيوط، مشتتاً، يفتح منقاره الكبير رافعاً رأسه بلا صوت، لا يعطي نفسه راحة. كانت قد سبقتني. كنت أعرف أنها نَضَّت الآن فستانها الأحمر الحرير المنقوش بالأبيض، وأنها تخلع السوتيان البيج الصغير الذي تفيض ثدياها على جوانبه، بشرطه المطاطي اللدن الذي يحبك ظهرها البديع المكين، جسمها السامق اللين المطواع حُرُّ الآن، صدمة جماله عندي، في كل مرة، جديدة تخطف أنفاسي.

رايت فجأة أن القرد المقدس يقف على باب الغرفة المفتوح، يحجبه ويسده.

كان في جسمه المجدِّ لمعان الجرانيت الأسود، جلده الداكن متغصن الطيات، وشعره الكثيف يرسل شرراً كهرياً تقشعر له روحي. وكانت حول عنقه، ووسطه، عقود من الفضة وحبات الفيروز، لها صليل على جسمه الصلب.

كان غير انساني، غير عاقل. وقريباً جداً مني أعرفه تماماً، ويرانني.

مد يديه وأطبق على عنقي.

(٦) غ المسرح

والأقنعة غرايات الحقيقة

كان ميدان الأوبرا ليلتها بهيجاً.

عناقد المصاييح الكهربية ناضجة بعصارة بيضاء مشعة، وسعف النخل السلطاني يهمس في نسمة المساء، وتمثال إبراهيم باشا يومض جسمه البرونزي في كبرياء. دخلت وحدي.

السلام الرخامية والباب الحديدي عريقة تلمع. والسجاجيد الحمراء تمتص الأصوات. وجلت أن اللوح المنخفض الذي يطل على خشبة المسرح مباشرة ما زال خالياً. كان مقعدي وثيراً ومغرباً بالراحة. امتدنت إلى سياج الشرفة المبطنة العميقة اللون، وقلت: «لماذا لم يأتوا؟ أوشك الميعاد أن

يجيء.. ثم كأنني نسيتهم تماماً.

كان طنين الكلام وحركة الأقدام واللغظ الهاديء يصعد إلي من القاعة المثورة بحبات النور المدورة، وكانت حمرة القطيفة المكتومة توحى ببذخ مكتوم.

الدقات الثلاث، خفتت الأصواء وسقط اللغظ والطنين رويداً.

جاء إلى مقدمة الخشبة، من أمام الستار، رجل ثقیل الخطو، قصير، مدموك النبين، وفي يده ورقة. سمعت جاري يهمس بصوت واضح: «محمد بك صبري المدير».

وقف مدير الدار أمام عمود الميكروفون بقرصه المضلّع الكبير، انتبهتُ الآن فقط إلى أنه كان هناك، منذ البداية. وقال: سيداتي وسادتي. يؤسفني جد الأسف أن أنهي إليكم.. أن أقول.. أعلن.. عندي نبأ أليم..

انفتحت الستارة الثقيلة المذهبة التطريز بصوتٍ خفيفٍ معدنيٍّ مسموع.

ولكن المسرح خاو. ديكور غرفة الاستقبال الأوربية التقليدية من القرن الماضي، ويبدو موحشاً، خافت الأصواء.

وعندئذ رأيتهم. كل الممثلات. يقفن صفّاً واحداً في الأمام، وخلفهن الممثلون، في الصف الثاني.

ملابس التمثيل النسائية الضخمة الوقور، قديمة الطراز، تبدو عليهن جد قشبية لم تُلبس من قبل، الفساتين الملونة، زرقاء وخضراء وموف، لامعة وثقيلة ومتنشة وملينة بالكشكشة والتوشية، راسخة الشكل، والبديل الرجالي ذات الياقات المقلمة العريضة والفتحات الضيقة والأزوار الكثيرة.

كانوا صامتين، جادين في وقتهم، دون حركة.

نزل على القاعة كلها صمت الترقب.

خرجتُ من بينهم، طويلة، قوية الحضور. وتقدمت إلى الميكروفون، فكان المدير قد اختفى، مع أنه، فقط، تراجع خطوة واحدة إلى الوراء.

طاف بذهني أنها ما زالت تحتفظ بهالة من مجدٍ مسرح العشرينات، عندما كانت معبودة الطلبة، فكُوا لجسام جوز الخيل من عربتها الحنطور الملاكي وجروا العربى بأذرعهم المتكاثفة ثم تسابقت حشودهم إلى حمل العربى حملاً، من بيتها في شارع فؤاد إلى المسرح في عماد الدين.

سارة برنار الشرق، النسر الصغير، هاملت، كليوباترا شجرة الدر، ديدمونة بلقيس، ملكة مباء، جوليت وليلى زبيدة البرمكية، زيزي هانم وليلى بنت الفقراء، معاً، كم من أقمعة حية.. كم من حيوات..

وقفتُ مروّعا، كنت قد صرختُ دون أن أعي تماماً ما أفعل، ارتفعت بعض الأنظار إلي من

تحت، اتجه إليّ اثنان من شرطة المطافئ الذين كانوا على جانبي خشبة المسرح، كأنما ليمنعاني من الحركة.

وقفت صامتة لحظة. وقالت: سيداتي، سادتي.

كان صوتها يرتعش، محملاً بشحنة هزت القلوب، وكأنما انتفض شرر النار غير المرئي في جو القاعة كلها.

ثم كأنما استجمعت نفسها المشتتة بجهد جهيد، وهي تقول:

- سيداتي، سادتي... انه ليحزنني وأنا أقف بين أيديكم على هذا الهيكل المقدس، أن أنمي إليكم سقوط وردة المسرح اليائعة، نجمة الفن الساطعة، ممثلتنا الباهرة... الزاهرة... .

تكسر صوتها مرة أخرى وهي تنطق اسمها.

قالت كأنها تستجمع آخر ما في وسعها من تشدد:

- سقطت من بيننا منذ قليل استدعينا لها نطس الأطباء، ورفعنا أيدينا إلى السماء. نقلناها فوراً

في كنف الأطباء. ولكن... لكن أمر الله نفذ... وفقدناها... يرحمها الله.

ثم أجهشت بالبكاء الصريح الذي كان له الآن صدى غريب في القاعة الصامتة.

كانت القاعة قد شهقت، كأنما من غير وعي، عند سماع الاسم.

الآن هبّ الناس واقفين، انفجر النشيج والبكاء وصرخات نسوية قصيرة ثاقبة، أضيئت الأنوار

كاملة وانفتحت كل أبواب الخروج.

نظرت عرْضاً إلى جانب الكواليس القريب مني، الأعمدة الرومانية المتقنة الصنع معمولة من

الخشب الخفيف، أقواس النصر عتيقة الحجر، من الأبلakash، فازات هائلة خضراء خزفية اللعنان،

من الكرتون، غابات السرو والبلوط شاسعة حتى الأفق البعيد الذي تفرق فيه شمس متوهجة الحمرة

على لوحة متربة، كراسي لويس الرابع عشر مكومة فوق بعضها بعضاً، الموائد الرخامية السوداء، أسوار

البيوت الريفية من الشجر القصير المجنوذ تحيط بجناين موفقة بالتوليب والبنفسج، الجبانات الممتدة

في ساحات الكتائس القوطية، الكوبري على التربة الصغيرة أمام القهوة الفلاحية، المآذن السامقة

وجدران الجوامع المخططة بالأصفر والبني القاتم، السلالم الضخمة عريضة الدورات تصعد إلى

شرفات داخلية مسورة بحديد مشغول ترتمي عليه خصل الزهور، فناء محطة مصر، وتماثيل عريقة ملقاة

على وجوهها مكسورة الأنف، المنصات والبراتيكايلات الخشبية، فوانيس الغاز مضيئة أبداً في شوارع

مبللة بالمطر، بكرات ضخمة من حبال متورمة القتل وسلاسل نقالي شاهقة وكابلات متدلية ومسيكة

منذرة بالخطر، والأنوار الصفراء تتخاليل بين هذه الركامات، تخبو وتشتعل بضعفٍ من جديد في معرات

ضيقة. يهب الهواء فجأة على القماش المرسوم والورق المقوى فتتهز الأعمدة والغابات والبنائيات بخفة

يرتفوق نسيجها . صعدت إليّ رائحة تراب الكواليس .

وهي ، وحدها ، واقفة هناك .

كانت تحديق إليّ ، وكأنها لا تراتي .

أعرف أنها ميتة ، وإن حيي لا يموت .

لم يكن أحد يراها هناك . لم يسمع أحد صرختي . هل ناديتها؟

وكانما ارتسم على شفتيها ظل ابتسامة .

وعرفت أنها تتألم ألما عميقا لا يبرء منه . لا لنفسها ، بل لي ، وربما لنا كلنا .

قلت : ما الذي يدعو إليك هذا الألم؟

قالت : لا شيء . ربما نزعة حارقة ، هكذا ، إلى أن أقول .

قلت : لماذا الألم؟

قالت : أزمة معقودة في النفس . ترمضني . الكبرياء تحول بينها وبينني ، هل لأن حريتي الوحيدة

هنا؟

قلت : أما من خلاص آخر . ؟

قالت : امتناع كامل للوصال .

قلت : أحتم أن ينوء بالواحد كل هذا الثقل؟

قالت : هذه ساحة موحشة . ليس فيها أحد .

قلت : ولا موكب المحتفلين . ولا المريمات الثلاث؟

قالت : ولا جنود التعذيب ، بالسيوف والرماح .

قلت : ليس من أجلك . بل من أجلهم .

قالت : ليسوا هناك .

ثم قالت : ومن أجلك أيضا . فهل عرفت؟

قلت : مريز حمل هذه الأثقال في داخلي ، أنا أيضا . وما من طريق .

قالت : وكأنني لم أقل . لا أحد سمعني . كل ما فعلت كأنه لم يكن .

ثم قالت : لا يريدون مني ما أعطيه لهم . أقدم لهم أشواقى وهفتاتي ، صيحات حب وعذابات ،

جذافات الروح . ما من أحد يصغي . لا يريدون . لا يريدون .

قلت أنا : واحد هو الكل . أسمعك أنا يا حبيبتي . أريدك أنا . ولو واحد فقط .

قالت : ما زالت ساحة الجلجلة موحشة . وخيلة .

قلت : الأفتنة غوايات مُقيمة .

قالت: دموعي لكم. أنتم لا ترون.

قلت لنفسي: النور ظلمةٌ كاملة. طبعاً. ماذا كنت تنتظر؟

قالت لي: كانت قرية أُمِّي في الشرقية مرمية على أرض كأنها سحاب مربدٌ منذرٌ بالمطر الويل. وعندما تمطر الدنيا فعلاً تتحول طرقاتها إلى أوحال عميقة الطين، وتترك البهائم حفراً غائرة متتالية في الأرض المعجونة بالبلل.

سوف أقول: ستأتي لهم كهرباء السد، والتليفزيون، وأفلام البورنو في الفيديو، وفراخ الجمعة، والعيش المدعوم أبو عشر قروش.

قالت: الطفوس اليومية كانت محور حياتهم. النوم على الفرش شتاءً وعلى المصطبة صيفاً، مضاجعة النسوان ليلة الجمعة المفترجة وكل ليلة أخرى عند فَرَجِ الله، عناق الأرض بالفأس والمحراث، الصلاة في الجامع. المجوزة وطق الحنك ع القهوة وتنف فروة الريح والجاي، كتابة العرضحال والشكوى الغفل من الامضاء، أكلة البتاو بالمش والجعضيض كل يوم. والزفر أيام المواسم والأعياد، زيارة الموالد والتبرك بالقدسين وأولياء الله الصالحين وطلب الشفاعة من الامام الشافعي والسيدة زينب وكل أعضاء المحكمة الباطنية ببركة الرسول، السجدة والتحطيط. طفوسية عريقة متحدرة من غور بعيد، مأخوذة إلى القلب دون تفكير، وليست شكلية.

ثم قالت: والقبج اليومي كان قناعاً. وفيه شعر أولي وعميق.

قلت: ما من شيء يغفر القبح والمرض والظلم. ولا الشعر.

وسوف أقول: ماذا حدث لنا، ولهم؟ خُمت مصر برائحة النفط وفلوس الخليج. خُمت بموتانا، هات الرفش والمعول. سقطوا تحت سطوة الاليكترونات. لكنهم يظنون يقولون: يرزق الهاجع والتاجع والتايم على صماخ ودانه.

كانت البروجكتورات الضخمة تلقي بأضوائها الساطعة فتنعكس من على خشبة المسرح وتغلف من بين أستار الكواليس الجانبية تلقي خطوطاً عريضة حالكة السواد كأنها قضبان حديدية غليظة نائمة على الأرض، وخطوطاً ناصعة النور تعشى البصر في العتمة الجانبية. وكانت البقعة الدائرية الرئيسية من النور تنصب عليها.

تبدو صغيرة القدر لكن بضء، مليئة، سيالة الجوارح في وسط ساحة المسرح، وجهها مشرق وسعيد.

في صوتها وإيماءاتها هذه الحرية، هذا التبدل، عطاء الجسد للجمهور طواعيةً دون ضن. وكأنها لا ترتدي، أصلاً، تلك الملابس المقطوعة المسدلة بمكر وحذق على جسمها المتحرك الذي يبدو كأنه يعود إلى براءة حسية بدائية فلم يعد بحاجة إلى غطاء أو عراء مثل الأجسام الوحشية

نجوس وتربص بصيدها الطبيعي في عنصرها الطبيعي .

قلت : أيهما القناع ؟

قلت : أليس الحق كامناً في القناع ؟ ماذا تقول المرأة ؟

من يقول إن هذه التي تنطلق عن سجية عميقة فيها ليست إلا قناعاً ؟ من يقول إنها لا تمشي ، هنا الآن ، حقاً ، على بَرِّ هواها ؟

قالت لي : كان يريدني أن أكون له ، في غرفة النوم ، كما أنا ، لكم جميعاً ، على خشبة المسرح .
ذلك مستحيل . تماماً . ماذا باستطاعتي أن أفعل ؟

قلت لها : من أنت ؟

كان ينتظرها على الباب ، شاحب الوجه ، غضوباً ، له فك مضلع وشارب كثيف على طريقة ستالين . وانطلقت تجري إليه من على الباب ، كان ينظر إليها بعبوس ، دخل معها العربة الفولكس واجن القديمة ذات الرفرف المكسور . مضت السيارة إلى ناحية كوبري أبو العلا .

كان الخواء كاملاً . الحلم قد أفرغ فجأة من كل محتواه . ليس فيه ولا صورة واحدة . بل ظلام يهب فيه هواء غريب .

(٧) على جسر مملود

«يقينُ الجسد موت أول»

كانت مياه النافورة في وسط ميدان العتبة تومض وتُشع بالليل وهي تنبثق ثم تتساقط ، زهرة مائية كبيرة تنفث نثاراً .

نقيق الضفادع يصعد إليّ من حول النافورة ، عتيدا مليء الحلق . رأيتهن على أطراف الرخام المبلول ، خُضراً مرقطة ومتنفخة بملامسة داكنة .
كانت هادئة وواقفة .

التراموايات تدور حول الفسقية تتر ، وتصبر بعجلاتها الحديدية صريرا يكشف الروح ، ثم تنسحب . وهي تتأرجح ، غاصّة بالناس - إلى مقاصدها ، أو متاهاتها . تصعد شارع محمد علي أو الفجالة أو فؤاد أو شارع الجيش ، بعضها يدخل من بوابات تسع لها بالكاد ، ومن بنايات كأقواس النصر مخططة بالأصفر والبني ، وتنفذ إلى جوف العمارات التي تقع فيها لوكائنة البرلمان ومبنى اليوسفة وقهوة متانيا ، وتمضي وهي تصلصل بين الأعمدة المربعة المتينة الحجر إلى عتمة داخلية مُحايِلة ، ويأتي غيرها يدور حول النافورة ، أرقامها الأفرنجية والعربية ، بالأبيض على أرضية زرقاء ، غامضة لا تُقرأ في أنوار الميدان

الخافتة، وأقول هذا إهمال من المسؤولين يجب أن يُصحح، وعَصَا السنجة الطويلة المائلة إلى الخلف تطلق شرراً صغيراً في احتكاكها بالكابلات الكهربائية العلوية المتراخية في الوسط والمشدودة عند أعمدتها الرفيعة الطويلة، والسائق يضغط على الجرس النحاسي الذي يجلجل برنين معدني متعاقب متراوح النغمات.

صعدت إلى المقصورة التي تلي مقصورة الحريم، مباشرة، وكانت مفتوحة من الجانبين. كن يجلسن، بالفساتين المشجرة أو الساتان اللامعة المكشكشة، المعمولة في البيت والملايات السوداء النازلة من على الكتفين، وقَمَطَة المدورة المحزقة على الجبين. أجسامهن حافلة مرتاحة الأعضاء على خشب المقاعد المتقابلة. دار الترام حول الفسقية التي يتخرج فيها الماء عند الحافة الدائرية الرخام، من أثر سقوط نثار النافورة الدقيق، ويصفو ويروق في الوسط.

السماك محتشد متراكب في الماء الضحل، مكدس فوق بعضه البعض، بطيء الحركة، سمينة وممشوقا، شهية الشكل، وفكرت أنه يمكن أن يؤكل، هكذا، نيباً وبريثاً، لأنه متاح وسهل وجاهز، ثمار البحر ثمار الأهواء العميقة.

سقط عليه ضوء مركز ساطع كالبرق، لحظة واحدة، عند دوران الترام. جلد القرموط الأسود الدامس، لامعا وزلقا وشواربه كالفسائل متوترة تجرس، عظام رأسه مفلطحة تبدو صلبة عنيدة المكسر.

والثعابين النيلية تسدل وتنساب بنعومة خارقة من بين جسام السمك الأخرى، وتحتها وفوقها، تلتف حولها وتثال منها، دهنية الملمس، جياشة بطاقتها الداخلية المتلوية، في قوتها تصميم وعزم على التلمس والبحث المستمر.

البُطِّي المتفتخ الصدر بلحم النيل، أبيض الزعانف، لبنى الزرقعة، غصّ، فلوس قشره البيضاء المتراكبة نميمة واضحة وحادة الحواف.

البوري والمياس والفاروص، بحمرته الخافتة الخجول، بخطوطه العريضة اللامعة، داكن الظهر فاتح البطن، حلقات عيونه الصافية الزجاجية فيها إدراك يتجاوز كل شيء، والخياشيم حمراء ترتعش بحساسية مرهفة، مكومة فوق بعضها البعض، تنزلق وتتماس في سباحتها اللانهائية محصورة المدى. وسمك موسى رقيق الجسم، مبسط، عروقه البيضاء، خيوطاً لبنية اللون، تضرب في شفافته النقية.

وزعانف السردين تنتصب وتطش الماء بارتطام لنزج في اندفاعاته واصطداماته ووثباته القصيرة على مسطح العمق الضحل، وغوصه بعنف، رأسه أولاً، يشق طريقه تحت الكتل المتحركة ببطء أو

السائنة تطفو مستكنة على فراشها المائي الكثيف، جسمانيّتها مطلقة، وجمالها كامل.
ثم أكمل الترام دورته.

من وراء الحاجز الخشبي الذي يفصل بين المقصورتين ولكنه لا يصل إلى سقف الترام أحسست
ألقة الأجسام النسوية التي تأتي على الفور بين الستات البلدي، وسقوط الكلفة بينهن في الأماكن
العامة.

كان الصوت يتموج مبطناً بشهوية دسمة:

« يا دي النيلة على رجالة الزمن ده يا ختي عاديك. دلوقتي يا حسرة، اللي يتجوز واحدة عايزها
تصرف عليه وعلى أهله كمان. كان زمان الواحد يعرف مقام الست، ويعرف يهنيها. دلوقتي حتى أولاد
الدوات شحتوا عاديك. وولاد البلد قال إيه قال عايزين يعملوا ذوات، والستات هي اللي تشتغل يا
حسرة.

رد عليها صوت تبدو صاحبه في أول الشباب، لكنه منذ الآن صوت امرأة تحققت نسيئتها
وأحبطت أيضاً:

« يؤه.. والنبي عندك حق يا ختي عذاك الغلط والعيبة. قال ما عيبة إلا العيبة. دا الجدع دلوقتي
ياخد مراته يأكلها سندوتش ويركبها الترامواي اسم الله على مقامك وقال يا ما هنا يا ما هناك. زمان كان
الراجل ياخد مراته عند الماوردي ولا سمعان تقطع قماش من الغالي زي ما هي عايزة، ويودّيها عند
الحاتي، ولا الحاج علي السماك، ويأكلها أكله معتبرة. دلوقتي الجدع من دول يخاف يمشي معاها
على كوبري الست بديمة لحسن نفسها تروح لقرازة كازووة.

ويعود الصوت للدمس الرخيّ الشبعان:

« يا ختي قطعة تقطع الرجالة وسنين الرجالة.

وواضح مع ذلك أنه ليس عندها أحلى ولا أشهى من الرجالة، وسينهم.

خدعني الكمساري وأعطاني تذكرتين بتلاته تعريفه بدلاً من حقي: تذكرة بقرشين. ورايته يمد
يده بتذكرة بتعريفه إلى السائق فيضعها في جيب معطفه الكاكي الكبير، وقلت: «كم تذكرة يحوسنها كل
يوم؟» وراح الترام فجأة يلف ويدور في شوارع جديدة عليّ، غريبة عني، ولكنني أعرفها بشكل ما، كأنما
هي شوارع الاسكندرية المبلطة بأحجار البازلت السوداء المضلعة يهب عليها هواء البحر المبلول، أو
شوارع زبورخ والبنابات الشاهقة تحفها بصمّ وثقل، ورأيت على غير انتظار أن في الترام بجاني سيدة
نوبية نحيلة ضاربة العظام تُخفي وجهها بطرحة سوداء على طرفها خطّ عريض بنفسجيّ داكن، وهي
تكبح كحة جافة، وكان على حجرها ولد مجروح في جبينه، والجرح مربوط بعصابة زرقاء كامدة تبدو
على قماشها آثار دم سوداء.

ثم نزل السائق، وتركنا.

وانطلق الترام، دون توقف، يجري فوق انحدار الجسر، على صفحة النيل العريضة، بين الموتين.

وكأنما كانت قد قالت لي :

- الواقعة الحسية، الفيزيقيّة، البحث، هي وحدها المطلق. هي الكينونة، صميم اللحم، وحده، هو الحق.

وكأنني لم أقل :

- أعرف. أعرف هذا في لحظة اندفاعيّة المني من حَقْوِي. نشوة التحليق، بأجنحة الله، في سماء لا قرار لها. أعرف. أعرف.

فهل قلتُ: أمّا همس الأحاسيس، وخیالات التجريد، فهي بضرورتها نفسها غائمة ومقطوعة، مهلهلة مهما أحكم نسقها؟
هل قلت لها أيضاً:

- أنت، في جسمانيّتك الخالصة، في جمالك الكامل، غير إنسانية؟

قلت: أنظر إلى وجوه القديسات، جامدة تماماً، جميلة بثباتٍ تماماً، في لحظة الاستشهاد، وهن يمتن.

قلت لها: أعرف وجهك أنتِ في لحظة ذروة العشق، وأنتِ تأتئين، على شفرة النشوة الحادة النهائية، هذا الجمال في الموت هذا الجمال في القتل هذا الجمال على آخر المتعة، هو، هو، نفسه، جمال القناع. جمال الأبد. نظرة الحياد الكامل كأنه إنكار كامل.

وقلتُ أيضاً: فيما وراء الانساني. فيما وراء جسر الفقد.

قلت أيضاً: عندك هوس التثبيت. جنون الحجر. وهم الديمومة المستحيلة.

قلت: الجمال الكامل - كالعذالة الكاملة - هو أيضاً لا إنساني. صرخته خرساء إلى الأبد.

قلت باسمه، بخفوت، بمعابثة كأنها آليّة: أنت كالمقطط، تأكل وتنكر.

قلت، جاداً، أحس سخافة جدّيتي: على العكس. قُبِّلْتُك على يدي ثابتةً إلى الأبد. وعرفاني بها مقيّم حتى عبور ضفة هذا الجسر، هذا الحب، الذي هو نهاية.

قلت لها: شيخنا أبو العلاء قال: «حياة - كجسر بين موتين. وفقد المرء أن يعبر الجسر».

قلت، مُعيداً ومملأً: طعم حبة ثديك في فمي لا يزول. سفرنا معا لا يحطّ الرحال. وقف الترام وحده.

وصل أمام حديقة، كأنها في «ميناء هاوس»، وارفّة وأثنيّة بأشجار السرو والنخيل والجازورينا

والسَّط والمناجحه والجميز. وكنت وحدي، أتشمس، على كرسي من الحديد الأبيض المشغول. مسطحات العشب الخضراء ممتدة أمامي حتى النهاية. مروحة البئر الأوتوازية عالية تدور ببطء في السماء شاحبة الزرق. وكأنما الصحراء، بعد، هناك، عميقة ومتنظرة.

كان المبنى يرتفع إلى يميني، بأدواره المتتالية، شاهقاً وعريضاً، فيه شرفات ناتئة، حجرية، يساج من أعمدة الرخام القصيرة مسحوبة عند الطرفين وملبثة عند سماني السيقان اللامعة، وفيه مقصورات داخلية تغوص في آبار السلالم المكشوفة.

وكانت الصروح الثلاثة الشامخة تبدو لي، على ثقلها ورسوخها الألفي، محلقة في السماء البيضاء تقريباً، بلا وزن.

كان ميلادوصفي يتجه إليّ، وخفق قلبي من المفاجأة. نسيت الآن تماماً كأنني لم أعرف قط أنه فرق في العجمي منذ أربعين سنة، وكان يتسم وفرحت بلفائه وقلت له بلهفة: «ما رقم غرلتك؟» قال: «لا أعرف. وأنت؟» قلت: «١٦» قال: «هذا رقمك السحري، أليس كذلك؟ خلّ بالك!» وفكرت أنه سيلقي علينا الليلة ما يحفظه من أغاني الصيادين والفولكلور الاسكندراني، وأنني سأكتبها، وأضع عنها نقالة هامة. ولم أجده أمامي، ولكنه ترك في يدي حس يده وهو يصفاحني مودعاً إلى لقاء، وكان يده غير المرئية ما زالت تمسكني. ولم أستغرب. وكانت الكلاب تنهش الزروع، بصمت، عاكفة عليها. قلت لنفسني: عيون زرقاء بنار الجشع والجوع المستمر، منضبطة الانتقاد، تعرف الكثير جداً، ولا معرفة عندها بشيء.

آلات كصف قادرة، نهاشة.

قلت: نحن.. نحن كالسمك، كالضفادع. لكن جسمانيّتنا ملوثة.

قلت أيضاً: هنّ أخريات. كلّ منهن مستقلة، معزولة، تماثيل، بل دُمى مصفولة، أنداؤهن المبذولة الصلبة المكشوفة على عظام القفص الصدري. بطونهن مسطحة. معاديات، لأنفسهن، للرجال، للعالم.

قلت: أنصاف حقائق وأشباه حقائق. ككل شيء.

قلت: أما الدفء، والمعرفة، والحقيقة، فليست هنا، أو هناك. ليس لها مكان، ولا تاريخ.

قلت مكرراً ورتيباً: صحيح. ورغم لا يقوم على ساقين.

الكلاب تشبه نفسها تماماً، كما هي في نقوش الأحجار المتينة، كأنها بنات آوى، لم تغيرها أزمنة سحيقة.

طويلة الأعناق، مسحوبة الجسوم. جاءت في جماعات من أطراف الصحراء، حلقات وفردى.

تبع أحدها الآخر، وتعموي، ترفع رؤوسها المتوترة، على آخرها، إلى القمر المضيء بنور صلب.

كانت ضراوتها وحشية، وكانت تتوقز للهجوم، أو للفرار، خوفاً أو يأساً، مشحونة بتهديد كأنه أنف من وراء القبور.

(٨) القرد والأطفال

وتمرّقات النور ليست مُظلمة،

كنت أعرف أنه حيوان عاقل. بل كنت أرى في عينيه عقلاً لم أره من قبل في عيني أحد. تصورت أنه سوف يتجه إليّ بالحديث، على الفور. لكنه استمر ينظر إليّ، فقط. كان عريض الكتفين، بارز الفكين، وصغير الجسم. في لون الحديد الأرمـد.

ورأيت أنه يحمل، على رأسه العريض المفلطح، قرص الشمس المنطفئ، متأرجحاً بشانراً على قاربٍ شاحب النور.

وكان شعر جسمه يتدلى عليه، من حول رقبته الممتلئة وعلى منكبيه في خُصلٍ مجسدة تسدل عليه حتى تغطي قضيبه الكبير. وكان جسده نيراً من خلال هذا الستـر. لم يتكلم.

في الصبح الأول، في أول الصبح، نزل من على السُنْدرة التي تعلو الحمام في بيتنا القديم، وكان الحمام الأبيض حواليه يهدل بصوت غريب، وقد ضم جناحيه، واقفاً على ساق واحدة، رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد.

نزل القرد الصّـموت على السلم النّقالي بخفة ورشاقة، وحركاته فيها حكمة ليست فطرية بل متدبرة وما زال هادئاً، صافي العينين.

ثم بسط جناحيه الواسعين من تحت شعر جسمه المنسدل. قلت: من فصيلة الملائكة.

كان جناحاه طويلين، قوين، وفي حركتهما المفاجئة هبّ عليّ هواء بارد. كنت تحت جناحيه. كان يطويني تماماً.

وقال لي عندئذ: ما دامت عين المعرفة مفتوحة فلماذا لم تهجع عين الجسد؟

وقلت له عندئذ: عين الجسد أيضاً ترى حقيقتها. وحقيقتها لا تُدخس.

وعندئذ سطع منه النور الباهر الصاعق فأغمضت عيني مخافة التهلكة.

وفي البرق المحيط سمعت صوته: كل نور آخر هو الظلام.

وكنت على يقين كامل بأنه لم ينطق، قط، هو اللسان الدائم المتحرك أبداً بشهوات الروح وعزم

الجسد.

بكى قلبي .

أما هي فكانت جالسة عريانة تقريباً، على الصفا الوثيرة . ساقاها كعمودين نازلين على السجاد .
!عيني المَوج، ومياه الفسقية المنحوتة في الرخام تسيل بخير ناعم من فوهات النافورة القليلة الارتفاع .
وكان القرد العاشق يُقعي تحت قدميها، يرفع إليها عينيه العسلتين بنظرة عبادة .

مَدّ ذراعيه وجناحيه معاً، وأحاط ساقيهما العَبْلَتَيْنِ بأطرافه الأربعة، وانطبق الجناحان بصوت
إنظامٍ لَحْمِيٍّ . كان فخذاهما العاريتان تطفوان فوق كتلة العنلق الأرضي، وكان بطنها المدور الرائق
السمة يستقر، براحةٍ وتماسك، على رأسه المدفون عند ملتقى الفخذين، وكان صدرها الشامخ، عالياً
لَوْنٌ، شمراً برُئائيه الخمريتين الموردين، تحت الجاكته النايلون الشفافة، فاتحة الزرقة سماوية النور،
بنسجة . وكانت أكامها القصيرة وفتحة الطرفين كلها ملففة بتطريزٍ متراكب التلوينات على بعضه
لبعض، من اللون نفسه والنسيج نفسه .

قلت: هذه قُدسيةٌ تتجاوزنا .

وقلت أيضاً: كل موازيني ترجحها هذه اللحظة، ساكنة الأبد .

وقلت أخيراً: ومن يرصد حساب الزمان غير المرصود؟

أنفخت عيني، وفكّيتي، وأسنانتي القوية، بين فخذيهما .

في البحيرة الساجية عرفت أن في ظلمة هذا الجسد نوراً لا مثيل له، وفي بهاء لا قياس عليه . كل
شيء آخر - مضي أو سوف يجيء - جافّ خشن معتم .

وقلت: في عمى هذه اللحظة أزلّ البصيرة .

وانتظرت انقلاب الموج وضربات عاصفة الشهوة .

كنا معاً، جميعاً، وكنا قد شارفنا على حمرة صباح صامت . دخلنا حديقة مهملة، عليها ورق
الشجر اليابس، ويقايا السنين . كان سورها الخشبي مفكك الألواح، متداعياً .

الأشجار الدهرية الضخمة وارفة وغصونها الكبيرة، مفروشة واسعا، متهلة وشعثاء، تحتها دكك
عتيقة متآكلة الأطراف مشروخة الخشب .

وكانني نشقت رائحة التراب الطييعي القديم تهب في الممرات المظلمة التي تغطيها حشائش
جافة وقوية العود .

أما البيت فكان كبير الحَجَر، منخفضاً، ليس في جداره السميكة إلا نافذة عريضة واحدة، مفتوحة
على غرفة عريضة واحدة، مهجورة ومعتمة، وفيها بيانو ضخم، مائل على جنبه، مكسور الأقدام،
والصوفا مكسوة بقماش كريتون أصبح الآن من غير لون، مطموس النقوش . ورأيت أن البيت يقع على

جسر رملي مرتفع فوق شاطئ النيل المهيب، أمواجه في الفيضان متلاحقة خصيبة الحمرة مُدْمِمة وكانت ترتفع على جدار البيت الخلفي تعريشة عنب، عناقيدها صلبة محجوزة العصارة، وأوراقها العريضة خشنة الملمس، مانعة.

قلت: لماذا الخراب؟ والبيوت؟

قال: لأن الصمت نذير الفناء، وصنوه. لماذا صمت؟

قلت: لم أنطق كلمة زور واحدة.

قال: لن تجتاز. لن تصل إلى الشط. ليس لديك من مركب ولا مجداف.

قلت: ريشة ممت شراعي الوحيد. تحته إبحاري وعبوري. لن أخشى تحته موج الظلمات. منز

أجد علوبة الصمحة، ورفقة أرواح الفجر؟

وكان البيت القديم قائماً هناك، كأنه من بيوت عمال الدريسة في الزمن القديم، حارساً على قضبان السكة الحديد. ولم يكن هناك حوله شيء، ولا أحد. في خارج حديقته المنسية لا شجر، ولا غيطان. فقط، عميقاً تحت الجسر الرملي العالي، يجري النيل، فسيحاً مرتفع الصدر بموجه المحم الغضوب.

ورأيت يقف على باب البيت وحيداً، مدموك الجسم، شعره الرمادي يكسوه حتى الأرض، ورفق ذراعيه إليّ، في عينيه نظرة ترصدني، ولم أفهم ما في حركة ذراعيه، هل هو تهديد، أم تضرع؟ كأن جناحاه مطويين.

قلت له: أدركني. إن قديمي غير ثابتين وأخشى أن يجرفني الفيضان.

لم يقل شيئاً.

وكانما قال: ما من نجدة لك أبداً. اجتاحتك الطوفان أم خلاك، سواء.

سقط قلبي. كان يحمل وجهه، مربّع الفكين، حادّ الأسنان، وكانت عقود الفيروز وأطواق نائم الخزف الأخضر تخفقني.

وكانما انحسرت، هي، عنا. بارحتنا. البيوت قاسية. الفرقة لا تطاق، والقطع.

لم نعد إلا أنا، وهو.

قلت: أنا؟ أم هو؟

أمام البيت، وجدت الطفل نائماً على الرمل المحبب والحصي والزلط، بلا حراك. كانت جلاليته كالحة من التراب والطين والدم الجاف، وممزقة تبين منها عظام صدره الناتئة السوداء. كان وجهه محترق اللون، مخمض العينين بعناد، والجلد مجعد حولهما. كان فيه مع ذلك شيء ما، لا أتبيّن، يقول لي أنت هو الطفل الذي كنت، مع كل الغيبة، ولما تزل.

صرخ فجأة وهو نائم، صرخة وجع طويلة طويلة، متقلبة.
معلّبة، لا تُحتمل.

من غير أن يستيقظ.

كانه تعلم أن يتعاش، من غير حل، مع الألم المُقيم، ومع الكابوس.
رأته مرة أخرى، يمسك بالعلم الأخضر الأبيض الأسود يلوح به ويطوح بالحجارة. سمعت
أرأ مكتوماً للغاز المسيل للدموع، بين حيطان الأحجار الألفية، وقرعة الرصاص. كان الطفل تنهّل
عينه دموع ليست من الحزن ولا من الألم.

ثم رأته يسقط مضروباً بالنار، مرة واحدة، جامداً متصلباً الزّثر، على أرض الجلجلة. دون
ت. وكان ينزل من ركن قمه خيط رفيع من الدم.

قلت: مطلق الألم تجريد. ليس في الألم مطلق. هو دائماً معجون باللحم الحي.

قلت: ليست حقيقة الحس في مجرد تقريرها؟ دون برهنة. دون دليل. قوتها قوة الحلم. سطوة
كابوس لا تُنقض. ما الذي يعطيها نهائيتها؟

ولكن الكابوس، هو، غير نهائي، مهما كانت سطوته. قلت.

كان الآن يقف في مواجهتي، مخني الرأس، صدره محبباً بتمائمي وأحجبتني المنقوشة بخطي،
جلديتي، وهيروغليفيتي. شخايل الكريات الذهبية تتدلى من رقبة الغليظة دون أن تصدر عنها أدنى
لمسة.

وكان يصغي إليّ، دون أن يتحرك، وكان هو وحده يدرك معنى ما أقول.

رأته ينقسم أولاً إلى ثلاثة أطفال، متطابقين مع أحدهم الآخر، ومعه. ثم أربعة.

ثم لا نهاية منهم، واقفين صفوفاً متراصة متعاقبة حتى الأفق، حتى آخر المدى. كل منهم صدره
فلن بنفس التمايم والنفور، كل منهم تتدلى من عنقه السميك أطواق كريات الذهب، ولكل منهم
نحاه المطويان تحت شعره الأرمد المنسدل.

أحسست، في جسمي، أن الثلاثة الأبقار ترتمي على كومات من الفحم المتقد على بلاط البيت
لديم.

صعد من الحجر الصلب المتوهج بالنار دخان اللحم والشعر المحترق، ورائحة الشئ الجافة.

ولكنها ظلت تحلق فيّ، نظرتها بقطة، حية، وعاقلة. لا شكوى فيها. ترصدني بهدوء. عيونها

ست في داخلي، أنا.

وكانت ظهور الأطفال القردة الإلهية مقومة الآن على النار، فوج احتراقها قوي يملأ البيت، لا

جانب.

انطفأت الأنوار، ثم أضاءت وحدها. وانطفأت مرة أخرى.

مَنْ معي في البيت؟

كان على البلاط العاري ورق ممزق يتطاير به الهواء، قصاصات صحف، تبيّتها، وصفحة مكتوبة منتزعة ومشعّنة ومطبّقة ومتعرّجة القطوع. سمعت خشخشة الورق، قوية، واضحة في السكون

قلت: مَنْ يمزق الظلام؟ من معي في البيت؟

ورأيتُه ينتصب قائماً أمامي من جديد، من بين رماد الأطفال الثلاثة المحترقين، رافعاً ذراعيه إلى أعلى، مفرد الجناحين بشعرهما الكث، عريضين، متوترين، ممدودين إلى آخرهما.

كان مُرعباً. وعدّواً. وكان قريباً جداً إلى قلبي.

اندفعت أفر منه. انطلقت أجري، أهبط السلم الحجريّ الوعر.

كان ورائي، أحسست أنفاسه السخنة، ولمحته، بطرف عيني، ومعه فأس مدببة، حادة السن

نومض في العتمة الخفيفة.

كان النور يدلّولي خطأً أنيساً من تحت الأبواب الموصدة وأنا أتحدّر لا أُلوي على شيء، انزلاً

السلام التي لا تنتهي.

ولا الأبواب تنفتح، ولا صرخة الاستنجاد عليها ردّ.

السلم هاديء مسالم لا يابه لنيّة القتل.

وحتى من قبل أن أصل إلى الباب الخارجي، المفتوح على مصراعيه تحثّ، رأيت أن الأرض

نوّرت بنور النبات الأحمر والأصفر والأبيض.

(٩) رقصة الأشواق

«ولطير المشقّ جُثوم»

كنت أربيها، على سطح البيت القديم، في السّنْدرة، في البلكونة المطلة على شارع ابن زهر،

في راغب باشا، وفي الجانب التحتاني من مكتبي الصغيرة ذات الرف العلوي والصلفتين الزجاجيتين.

كان منها الأبيض الشاهق متقدّ البياض، ممتلئ الصلر، هديله عميق.

ومنها الذي يضرب ريشه الهفهاف إلى زرقة وحمرة متقلبة مترققة، منقاره طويل ولكنه صموت

كتوم.

ومنها البُنيّ الناعم، نكهة لونه أفريقية ساخنة وله غنة رتيبة الايقاع.

والأسود المرقط الذي تسري في طوقه المنقوش شبهة رمادية مائلة إلى البياض، ينخطر بثقل

بلال، ضخما بطيء النغمة.

وكان منها الأملح المنقط خفيف القامة دقيق المنقار، طويل السيقان محمر جلداه يتنزي ويتوثب ليريه النسمة.

ومنها مؤشئ القدمين بزغب صغير يرفرف، وحله، إذ يهب به الهواء.

ومنها نحيل القد مسحوب برقي الجسم كأنما شفه هوى مشبوب.

لكن مياه عيونها، جميعاً، كانت صافية وعميقة، وكأنما فيها غضب نقي.

وكان ريشها الصغير يتناثر حولي، على الأرض، بين الكتب، تحت الكنية، في كل مكان.

ويجف زبلها الأبيض اليابس على الأرض، على المائدة الرخام المستطيلة الدوران، فوق رف مكتبة وفي قاعها، وحتى على السرير، فأجمعه وأبيعه بالرخص للرجل الذي يمر تحت في الشارع يأتي: «زبل الحمام».

كانت تحوم منذ شق الفجر، وتطير، تخبط خشب النافذة وزجاج البلكونة، ثم تطير، ترفرف هاربة، وتعود إلي في وقدة الظهر فتستكن إلى حمائي. وكانت تسبح بهدوء، دون صوت، موجمة إقلب، في سماء ليالي القمر.

طار الآن عني. هل تعود؟ هل تعود؟

بحني - حتى الآن - عقيم.

بعد سنين طويلة رأيت حمامتين يضاوین في ريشهما نثار البني الفاتح، تتبختران بثقة وتمكن في كنان ضيق في شارع الصليبية حاشدتني الصلر، تنقران أرضية الدكان دون تعجل. ورأيت فجأة أن هذا الدكان الفقير الغريب له أرضية ترابية، وكانت فيه رفوف خشبية مسنودة اللون، معظمها فارغ، وبعضها ملأ ما يشبه الخردوات، وعلب صفيح كبيرة مقلدة وصدئة، وزجاجات بيضاء وبيسكي وكوكاكولا فارغة في صرصة. وكتب مدرسية مستعملة وكراريس وكشاكيل وأقلام رصاص وأقلام حجر جاف، وبالونات فخريّة علاها التراب، وعجلة بسكليت دائرية ضخمة مما يستخدم في السيرك والموالد، واحدة، خلفها، مقطعة الأسلاك، وبكر ولغف خيط أبيض وأسود وحلويات وكراملات ومصاصات وبراغيت لبست في برطمانات قديمة الشكل، وإبر الوابور والأقماع وأكواز اللوف الأبيض الخشن الفتائل والليف الأحمر المتهدل الخيوط، وصناديق خراطيش السجاير الملونة ورضات كليوباترا وروثمان جنباً إلى جنب لم يلب هوليد وكوتاريللي وبحاري الفارغة، وروبايكا قليلة ملقاة على الأرض، نفايات البيوت طشوت هرومة وحلل مطبقة ومرايات مكسوة، وأكوام مجلات عربية وفرنسية قديمة بهتت أغلفتها الصارخة بألوان وتمزقت، وحوض حمام من الرخام المشروخ الذي كان فاحراً في زمان العز، مزروع الحفريات المواسير الآن، مستوداً إلى الحائط المزدهم.

والرجل، بجلبابه الرمادي، ولحيته الرمءاء الهائشة، جالس على كرسي حَمَام صغير يصنع لنفسه الشاي في إبريق من الصاج الأزرق المدور على سبرتاية صغيرة، يبدو هادئاً، سارح العينين في أفق خاص به وحده.

رأيت الحمامتين تأتيان إلى قدميه الحافيتين تطويان ساقيهما تحت الأجنحة، وتستنيان إليه، وأنسرح الريش على الجسمين الممتلئين.

صَبَحَت عليه، واشترت منه نسخة من «ألف ليلة وليلة» قديمة من أول القرن، وناقصة جزءاً وأغلقتها مفقودة، ودفعت له بعد طقس الفصال الشكلي القصير، جنياً واحداً. وعندما سألتني هل أكتب للإذاعة؟ وقلت له نعم، خصم لي عشرين قرشاً مرة واحدة على سبيل التحية والرجولية.

قلت: أين حمام أشواقي الطائرة؟

فنهض الحمام، يتأرجح وجسمه يهتز بين أقدامنا، ويخرج إلى الشارع لكي ينثر حَبَات طماطم شديدة النضج تفجّر جلدها الأحمر الضارب إلى صهبة قانية عن لحم طري متهدل به بنور بيضاء كبيرة كانت الطماطم ملقاة تحت جذع شجرة سَنَط عريقة خشنة مشققة اللحاء، صاعدة إلى ما فوق البيوت القديمة المائلة على أحدها الآخر، مبنية بالبغدادي والطوب الأحمر الذي اسود الآن بين عوارض الخشب المتقاطعة ظاهرة للعيان. والشجرة تعانق أختها الصاعدة من حفرة واسعة عميقة في خرابة جنب الدكان، من أثر هُذَم أحجار الهدم القديمة والانقراض ما زالت في الحفرة قد غاصت وجفت في ترابها ولها روبات قليلة الارتفاع وهذات ترايبية تصلبت وبيست، سوداء طينها لا يجف تماماً ولكنه ليس مبللاً تماماً، جذور السنطتين التوأمتين تضرب في هذه الأرض، عَصِلة عَصِلة مُعَرَاة، خشبها يبدو أكثر عُصاة وفتوة من خشب جذعي الشجرة الواحدة المنقسمة اثنتين، والأغصان الفينانة تتشابك فوق سطوح البيوت المتداعية، وتترأكب، وتصنع ظلة خضراء عريضة.

قلت: لماذا تسحرني الشجرة الوحدانية المشطورة، غير منفصلة؟

قلت: هل لأن الحمام السماوي، بعيداً، يقطن أفنان هذه الشجرة التوأمتين، حضنها وأغاليها جاثماً فيها جُثوم الموت؟

أما الحمام الأبيض الأرضي الشكل فلم يلتفت إلي أدنى التفات.

قلت: المحبة تحتل كل شيء.

قلت: حانت ساعة تَلْفِي. تهتكت وحي شوقاً.

كنت على شاطئ «كامارين»، أطل من شرفة «أوتيل دي فرانس» العريضة الفخمة. أمامي على المائدة الرخامية كأس طويل من «ماري الدامية» على حافته لذعة الفلفل الحادة. هواء المحيط بهما عليّ من خليج غينيا بسمائه المنخفضة المحملة بسحاب أبيض سرعان ما سوف ينجاب عن حرّ مَصْرُح

الصخور السوداء ناتئة الحواف عميقة الشقوق شواهد ماثلة أبداً على احتياج بركانٍ قديم وسفوح
إبرال تنهادى بيضاء طحين ناعم مسحوق جيداً تتلألاً فيه نقطٌ متوهجة مثل سِنِّ الأبرة. وأشجار جوز
الهند سامة يemis سَعَفُها بالثمار المحمية المكنونة في العلاء.

الخليج الاستوائي في بهرة الصبح هادئ موجة لازوردية كأن صفحة الموج سماء نوام أخرى
بسطة تحت أختها حتى شَفرة الأفق، لا تكاد تترقق.

شُبَّك الصيادين مفرودة على حَجَر الكورنيش المنخفض، مفسولة تفوح برائحة السمك وقد ركعوا
نهباً، بأجسامهم الناحلة المفتولة، وطيأت اللباس الاسكندراني الأسود ملمومة تحت جلذوع السيقان
الاجاة، يرتقون قطعها بإبر طويلة تومض عندما ترتفع وتنخفض بين قتائل الشبك.
شُبَّك حبيبي شُبَّك.

القارب الصغير، مشدود الأضلاع، يقف على سيف البحر، عند الخط الفاصل بين الرمل
لما، يمسك دَفَتَه القَرْدُ الإلهي العاقل، مدموك البنيان.

القامات الأنثوية الرشيدة، أراها، في عكس النور، مجسمة سوداء، والنهود ثمار أخرى لامعة
جلد ناهضة بعصارتها الكثيفة المتماسكة.

تنزلق الحمامم الداكنة مناسبة، بالكاد تماماً على سطح البحر.
هل نزل البحارة بخناجرهم العريضة وذهبوا بهنَّ إلى سفينة إسبانية جوانها مصفحة برقائق
الذهب، غارقة محملة بكنوز القراصنة القدامى؟

ما الذي يهفهف خلف القلعة العريقة التي لا يكاد الزبد النقي البياض يرغب تحت سفحها؟
أراه من فوق حافة «ماري الدامية» وأوقن أنه ليس ثم شيء.

كل شيء سوف ينقلب بين لحظة وأخرى إلى نقيض ما يبدو عليه.

القارب السحري مركب سمك فقير عاد به الصيادون إلى المرسى بعد كدح ليل طويل في قبضة
البحر. تتزاحم بنات الأنفوشي وبحري وراس التين عليه، والسِتات التُّخَّان بالملايات السوداء النازلة من
كُلِّ الاكتاف المدورة تبدو منها قمصان النوم غير النظيفة تماماً عارية الأفرع والنحور، ليأخذن منه
الرُّغص شَرَّة سمك ملء الففة ملء الحلة من السبارس والشِر الصغير، أو ملء الكروانة جمبري عاجي
الجد.

السفينة السحرية شراعٌ مبسوط في نسيم الصباح، قَرْدُ جناح حمامة بيضاء، تحلق وحدها في
لُهام الإشارات، سَبَّحَة صَبَّابة، وتجدُّ لن يبقى منه أثر.

أترقب، وأتوجس خيفةً من الزوال والدثور، ملهوفاً أمام دوران دراما لا سيطرة لي عليها، لا أدري
لِمَ تمخض في أية لحظة. أحس رفرقة في داخلي لا أعرف أن أهدئها، ولا أريد أن أطمئن من روعها.

وأعرف أن هذا كله قرين البلى وأن العطب لا محالة مدركي، والتهلكة.
هأنذا في سخرة أحشاء العالم. أنداؤها المليئة تُرضعني سلافة حارة ثقيلة، صباتي تذهب إلى
البطن الخصب الوثير والأرداف العريضة السمراء، أما الخمر المشعشة الحق فليست مرئية
محسوسة، ولا تنبع إلا عن هذا الغنى الفاحش الذي أصل في نشوة سكره إلى غايته، وما لهذا الأمر
غاية ولا حد، فما من لذّة أعرفها إلا وراءها أوفى منها وأتم. متاهات الفتنة والمعرفة لا أروعني
الضرب في مسالكها ولا أخشى الهلك فيها.

مددت يدي وملئتهما للذات الهوى وعلقم الموت معا. منار عقيدتي بلا خجل. هفيف الحدا
الذي يغيب وما بلغت شيئاً. ظلاله قطعها حافة الأفق الحادة. سكران من الملء وسكران من العو
سكران بالتحقق وبالطلب، بالنعمة وطعن الحرمان، سواء، بلا صحو.

لماذا أحيتك؟ لماذا؟

عمدة الحب اللقى لا الفراق.

لكني لا أفرق، من سكري، بين الوصل والثفّة، وما من إفاق لي على القرى، وعلى البينة
معا، وما تزول أشواقني عند التلاقي والمعانقة، بل تفيض.

فأين المفر؟ وأين الملاذ؟

قلت لنفسي: لا يكون لك، منك، شيء.

وكنا نبر كوبري السلطان. الأنوار العالية تتعاقب وتسقط على حجرها داخل سيارتها الفولكل
واجن، وتضيء في ومضات متلاحقة لحم فخذيهما السمرأوين، مفتوحتين قليلاً، حاشدتين بشهوني
انحسر الفستان الخفيف قليلاً إلى أعلى، وعليه علبه السجاير الـ «ستايفيسنت» وشريط الكبريت منزو
الغلاف. ألتقطهما من الوحدة الطرية المتحركة أهون حركة في تركيزها على قيادة السيارة والتحكم فيها
وأشعل، وأنفث ملء الصدر من دخان أول احتراق، وأعطيها سيجارتها مبللة أهون بلل بأثر نية تبا
متطائرة من على الحافة المستديرة.

وعندما عبرنا الكوبري كان الشجر المتكاثف على رأس النيل يأوي النقط الغافية البيضاء مطو
الأجنحة.

أنوار الشط الآخر تلوح وتخفي تحت سعف النخيل بين المثدنة والمسلة الصغيرة الخجول
منسية تقريباً.

وعلى ضوء النجوم رفعت إلي وجهها الخمرى المدور، قناعاً مصقولاً كامل التدوير، لا نهتز
خلجة، وكانت قطرات الدموع تنزل من عينيها الواسعتين المفتوحتين، كل قطرة مدورة ومنفصلة وتز
بنعومة على صفحة الخد وتنزل إلى منبت التهدين المفروشين براحة في فتحة البلوزة الواسعة، دو

صوت، دون كلمة. كأنها وحدها تماماً. وما زالت تمسك بعجلة الفولكس واجن وتسيرها بحركة آلية. رمقتني لحظة واحدة. بنظرة حب لا مثيل لها. سرعان ما عاد القناع نظيفاً كامل البراءة.

رايت أن أشواقى سوداء الجسوم، يرقصن حوالتي، عاريات الأثداء، والموسيقى الحوشية تحتلم لم نخش. أوصالهن تعلو وترتمي، أشرة أجسادهن مبسوطة مفرودة أمام عصف الشهوات، تهب بها الأنواء وتنام على الريح الرُخاء.

يتمددن يتصبن، متوترات بين أنقاض أحلام غابرة مليئة بالدموع. الأرض تثوخ تحت الأقدام للرائحة ما تكاد تلمس تراب القيطان المحترق المنتور بأوراق الذرة الجافة.

ينحنين على قبور الآلام البائدة، كأنما بحنان، ثم يقمن لحظة، شواهد مائلات في فضاء سحيق نحاي، ثم تنهار أحجارهن.

شعرهن الوخف كثيفاً تغوص فيه الأيام القديمة وتعود.

لأشواقى أجنحة طويلة تنماس وتراكب وتتحاضن، لحمها غضّ وقوي متماسك.

يدرن الآن حولي في حلقة مغلقة، وجوههن زنجية الشفاء، تأوّد أردافهن حاد السرعة متلهفٌ خافط التحولات، ثم هو رضى ساج يكاد يكون صامت الرققة.

طيور العشق راسية في وسط الحلقة، جائمة، ثابتة، ثقيلة كالصخر وصافية العيون كالماء، بمنقذ الأحشاء.

ثم وجدت أن شجرة البانسيانا الضخمة الوارفة التي تقتحم شرفة البيت القديم وتغرقه بغصونها العريضة المثقلة، تحترق.

النار ساطعة ولامعة ولها وشيش وصوت مفرد.

النار على أطراف الشجرة فقط، تنقد في شغل دائرية صغيرة ملمومة على نفسها.

أصب عليها الماء بسطل أحمر من البلاستيك كنت وجدته على ذلك الشاطئ في حلمي الآخر.

كنت قد طلبت المطافي لكنها لا تجيء.

المياه القليلة تسقط على جدار البيت الذي سخن الآن من النار، أحس وقده تصعد إليّ. المياه إن تكفي للإطفاء، النار سوف تمتد وشيكاً وتلتحق ببقية الشجرة وتدخل إليّ من الشرفة وتنفذ إلى داخل البيت. ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟ هسيس صوت النار لا يكف، والغريب أنها ما زالت مضمومة في كريات بدورة متلفّة باللهب حول أطراف الغصون فقط، كأنها شرار شيب مشتتة على ضفائر البنات المهترئة الطويلة. صوتها، صوتها ملحّ بثبات واضطراب صوتها هو وحده يعلو. تقترب، بنذير لا يطلق.

قلت، أصاحب سيدي الجنيد وأمشي على خطاه: انني مكثت فترة وكأنما السماء والأرض تبكيان لبحرني وحبي. وحمائم أشواقى تطير عني. ثم أصبحت وكأنما احترق من غيبتها في. وهأنذا الآن

مسرحة

الحلبة

بول شاوول

قدمت هذه المسرحية للمرة الأولى في مسرح سانت اكليز في نيقوسيا في ٢ و٣ حزيران (يونيو) ١٩٩٠، من إخراج فؤاد توليق نعيم. لعبت الشخصيتين الرئيسيتين كل من نضال الأشقر في دور غندور ورييق علي أحمد في دور معدور. وزكي محفوظ، وعابدة صبرا، نعيم مرده، ولينا صانع، في دور المجموعة. المستشار الفني معاذ الألوسي. والمسرحية، أساساً في خمسة عشر مشهداً، انتقلت سنة سلسلة من مطالعها.

الشخصيات :

غندور

معدور

المجموعة

بور. حطام وركام. حجارة. صناديق مفتوحة. ملابس ممزقة. ملابس عسكرية ومدنية. هود...

برولوغ

معدور: هل ترى شيئاً؟

غندور: لا. وأنت هل ترى شيئاً؟

معدور: لا. وأنت هل ترى شيئاً؟

معدور: هل ترى شيئاً؟

غندور: شيئاً يشبه الفار.

معدور: أين؟

معدور: هناك!

غندور: أنتظن ما تراه فأراً؟

معدور: لا أظن. هذه المنطقة لا تعيش فيها الفئران.

غندور: إذن ماذا لا ترى؟

معدور: ربما فأراً.

غندور: أين؟

معدور: هناك!

غندور: أنتظن ما لا تراه قد يكون فأراً؟

معدور: لا أظن. هذه المنطقة لا تعيش فيها الفئران.

غندور: إذن ماذا لا ترى؟

معدور: لا شيء.

غندور: لا شيء؟

معدور: ليس بالتأكيد. فهذه المنطقة لا بد أن يكون فيها شيء.

غندور: تقصد أنه لا بد أنه كان فيها شيء؟

معدور: لا. اقصد أنه لا بد سيكون فيها شيء.

غندور: متى؟

معدور: البارحة.

غندور: البارحة أم غداً؟

معدور: غداً والبارحة.

غندور: ولماذا ليس غداً والبارحة وليس البارحة وغداً؟

معدور: لأن غداً قبل البارحة؟

غندور: وماذا لو كانت البارحة قبل غداً؟

معدور: ننتظر.

غندور: ماذا؟

معدور: أن يكون في المنطقة شيء غداً أو البارحة.

غندور: وإذا لم يكن في المنطقة شيء غداً أو البارحة؟

معدور: نكون وحدنا حتى النهاية.

غندور: وهل نحن وحدنا الآن...؟

- معدور: ربما!
- غندور: وماذا إذا كنا وحدنا؟
- معدور: نتظر.
- غندور: ماذا؟
- معدور: أن نكون وحدنا!
- غندور: وماذا إذا لم تكن وحدنا؟
- معدور: نتظر.
- غندور: ماذا؟
- معدور: ألا نكون وحدنا!
- غندور: وعندها!
- معدور: وعندها!
- غندور: وهل تقبل؟
- معدور: أقبل.
- غندور: بماذا؟
- معدور: أن نكون وحدنا.
- غندور: حتى النهاية؟
- معدور: حتى البداية.
- غندور: مهما حصل!
- معدور: مهما لن يحصل.
- غندور: إذن نبدأ!
- معدور: إذن نبدأ.
- غندور: من أين؟
- معدور: من حيث انتهينا.
- غندور: من النهاية؟
- معدور: من البداية؟
- غندور: مهما حصل.
- معدور: مهما لم يحصل.
- غندور: وإذا حصل...

- معدور: نبدأ .
 غندور: إذن نبدأ .
 معدور: إذن لا نبدأ .
 غندور: من أين؟
 معدور: وهل ستتوصل إلى أمور مهمة؟
 غندور: ربما .
 معدور: وإذا لم تتوصل إلى أمور مهمة؟
 غندور: نبدأ .
 معدور: إذن نبدأ .
 غندور: إذن لا نبدأ .
 معدور: هل ستحاول؟
 غندور: حاولت .
 معدور: وماذا كانت النتيجة؟
 غندور: لا شيء . وأنت؟
 معدور: حاولت .
 غندور: وماذا كانت النتيجة؟
 معدور: لا شيء .
 غندور: إذن نبدأ؟
 معدور: إذن لا نبدأ .
 غندور: بروح رياضية؟
 معدور: بروح رياضية؟
 غندور: وبروح غير رياضية؟
 معدور: وبروح غير رياضية .
 غندور: ويكل شيء؟
 معدور: ويكل لا شيء .
 غندور: ومهما حصل؟
 معدور: ومهما لم يحصل .
 غندور: إذن نبدأ؟

معدور: إذن لا نبداً .

غندور: بكل ما أوتيت؟

معدور: بكل لم أوت .

غندور: من قوة!

معدور: من لا شيء . .

غندور: ويلا رحمة!

معدور: ويلا رحمة .

غندور: إذن نبداً؟

معدور: إذن لا نبداً .

غندور: تفضل!

معدور: تفضل!

يقرق جرس

(عتمة)

- ١ -

غندور: أنا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أتذكر وأنت؟

غندور: أنا لا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا أتذكر .

غندور: أنا أتذكر ولا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أتذكر وأتذكر .

غندور: أنا لا أتذكر وأتذكر وأنت؟

معدور: أنا أتذكر ولا أتذكر .

غندور: الطفل الذي كان يحمل كيس البطاطا إلى البيت . . .

معدور: الطفل الذي كان يحمل كيس البطاطا . .

غندور: كيس . . .

معدور: البطاطا؟

غندور: طفل . . .

معدور: طفل؟

غندور: المرأة التي كانت تحمل...

معدور: تحمل...

(يقترّب أكثر منه)

غندور: البندقية التي كان يحملها الرجل الذي...

معدور: البندقية... الذي.

غندور: ألا تذكر كنا معاً كانت السماء صافية قلت لي: يتمنى المرء أن يموت في مثل هذه السماء الصافية...

معدور: السماء أن يموت في مثل هذه السماء الصافية...

غندور: أنت لا تساعدني... تذكر: في تلك اللحظة كنت تتمتع أغنية جميلة جميلة وحسنة وكذبت أدمع من رقتها... كانت الأغنية سأحاول أن أغنيها:

(يحاول. لا يتذكر)

أعمل جهداً... (يعاود الغناء)

ها! تذكرت: أنا رحت أصفر وأنت تغني. كنا ثنائياً رائعاً... ثم رحت أنت تصفر وأنا أغني. غيرت الأغنية: أظنها...

(يحاول أن يتذكر. لا ينجح)

وصرت أضرب بيدي على البندقية: هكذا (يدق على فخذه).

أنت رحت تدبك. تدبك. تدبك. (يبدأ بالدبك. بالدبك. مرات) هكذا. ثم تهالكت من التعبد (يتهالك من اللباس. يهزه. تذكر. علينا أن نتوصل إلى... إلى...)

معدور: إلى...

غندور: إلى أين؟

معدور: أين...

غندور: اسمع سأذكرك بشيء لا يمكن أن تكون نسيت: كنت أنت جريحاً... أصابوك في المعركة. نزلت... كان العشب طرياً... تمددت عليه... زحفت أنا باتجاهك... صرخت أنت وقلت:

ساموت يا جنرال! قلت لك: أنا الجنرال... كنت أنا الجنرال يومها... ولا أزال بالطبع... قلت لك: أنا الجنرال سأفديك بدمي... لكن تذكر! عندما أصابوني في المعركة الثانية... وكنت أنت الجنرال.

لم تزحف باتجاهي عندما جرحت وتزفت وتمددت على العشب الطري... وصرخت وقلت ساموت! جنرال! لم تقل لي: أنا الجنرال سأفديك بدمي... تذكر... قلت لك أنك نسيت... بالطبع... كنت مهزوماً أنت... يومها... وكنت الجنرال... هرب المسلحون والأمناء أحمد، يوسف، جورج،

إبراهيم، مسعود، خصراف، ارتين، مشهور، أبو ليرة، أبو الجماجم، أبو فتجان، أبو بطة، أبو القضاة، أبو دكة... سرقوا بنديقتي وبنديقتك وهربوا... سرقوا أزرار بنطلوني... ومنظاري... ونظفوا جيوبك... أنت تعرف كنا نتكل عليهم في الأوقات الحاسمة...

(برهه)

لا تغضب .. وأنا هزمت أيضاً .. عندما كنت جنرالاً .. وهرب المسلمون والأنصار أيضاً:
أحمد، يوسف، جورج، إبراهيم، مسعود، خصراف، ارتين، مشهور، أبو ليرة، أبو الجمام، أبو
فجان، أبو بطة، أبو القضايا، أبو دكة. سرقوا بندقيتي وبندقيتك وهربوا .. سرقوا أزرار بظلوطني ..
وبظاري ونظفوا جيوبتي وجيوبك .. أنت تعرف كنا نتكل عليهم في الأوقات الحاسمة ..

(برهه)

أنت تظاهرت بالموت. (مازحاً) وعندما اقتربت منك ورحت أناديك يا جنرال يا جنرال لم
تجب .. وأغمضت عينيك وأسبلت يديك وشعرك وأذنيك .. عدت وصرخت يا جنرال! لا تمت!
القضية لا تزال تحتاج إليك. لا تمت! غريب! ظننتك مت مع أنني كنت أسمع دقات قلبك .. عفواً ..
دقات قلبك كقرع الطبل .. دقا! دقا! دقا!

(برهه)

تذكر! ابدل جهداً قليلاً لتذكر معاً الآن!

(برهه)

هل كنا فعلاً وأنا وأنت في المعركة؟ الأولى أم الثانية أم الثالثة أم .. ؟ فلنحاول أن نحدد الزمان:
في أيلول؟ لا في تشرين؟ لا! أظن في كانون الأول .. لا! كان الطقس حاراً. من المحتمل في آب
أو تموز! لكن السماء كانت ممطرة! لا في نيسان! فلنفترض أننا كنا فعلاً وأنا وأنت في المعركة، وأن
المعركة الأولى أو الثانية أو الثالثة كانت في نيسان .. ما رأيك

(برهه)

أين كنا في نيسان؟ ولكن أي نيسان؟ في ١٩٤٦؟ لم تكن أنت جنرالاً بعد؟ وبالطبع ولا أنا!
١٩٢٩؟ أنا كنت .. كنت .. أين كنت أنت؟ في ١٩٥٨؟ لا أظن. كان عندي محل لبيع الفرايج؟
لكني بعته في ١٩٤٨ .. لكن لماذا اخترت نيسان وليس شباط .. ؟ التقينا للمرة الأولى أنا كجنرال
وأنت كجنرال في سينما ريفولي .. في ١٩٦٠ مهلاً! كان هناك فيلم لفريد الأطرش .. اسمه ..
اسمه ذلك يوم يا ظالم؟ لا .. لا! فيلم آخر .. لفاتن حمامة؟ .. المهم أنك خرجت من الفيلم
باكياً .. مجهشاً .. وكى أسري عنك دعوتك إلى رغيغ فلافل .. لكنك بدل أن تأكل واحداً ..
أكلت أربعة .. وخفت أن تأكلني .. من شدة تأثرك بالفيلم .. أربعة أرغفة فلافل .. وطرطور
زيادة .. هل تذكر .. ؟

(برهه)

هناك حادثة .. لا يمكن أن تكون نسيتها .. تذكر .. كنا معاً في السينما .. في البداية وضعوا
النشيد الوطني .. أنت وقفت اجلالاً فضربك شخص من الخلف لأنه كان ضد النشيد. أنا بقيت جالساً
لأنني لم أكن مع النشيد فضربني شخص من الأمام كان مع النشيد. ثم وقفت أنا فضربت من الخلف،
وجلس أنت فضربت من الأمام .. ثم اختلط الحابل بالتابل .. الجميع ضرب الجميع .. أنت
هربت وأنا تبتكت .. ثم رحلت أنت تكي وأنا أضحك .. ثم رحلت أنا أبكي وأنت تغمضني ثم ..

(برهة)

لا أظنني أخطأت... هذا الحادث حصل مع شخص آخر... لأنني عندما التقيتك المرة الأولى كنت أنت جنرالاً، وأنا أيضاً كنت جنرالاً أو كنت أنا سأصبح جنرالاً وأنت تريد أن تصبح جنرالاً... لكن من منا صار جنرالاً قبل الآخر: أنا وأنت؟ صحيح أنك في سني، لكنهم رقبوني قبلكم لأسباب تقنية... لكن حتى هذا الأمر غير واضح وغير دقيق... لأنني أذكر أنني عندما التقيتك المرة الأولى في الجبل، عددت نجومك وكانت أكثر من نجومي... لكن حتى هذا الأمر غير دقيق... وغير واضح... فأننا كنت نعباً عندها... وقد أكون أخطأت في العدد... ثم إنك، كما أظن، لم تكن ترتدي الزي الرسمية... كنت بثياب مرقطة... ربما بالبيجاما... أو ربما بالجينز...

(برهة)

ساعدني! هل كنت بقبة أم بلا قبة؟

معدور: ...

(يفضّب مهدداً)

غندور: أنت ترفض المساعدة... عن سابق تصور وتصميم... ترفض... بالتي هي أحسن والآن

(يدور حوله. يصرخ)

قل أي شيء!

معدور: وضعت الورقة على الورقة... ثم عدت ووضعت الورقة على الورقة... ثم عدت ووضعت الكوب على الورقة، ثم وضعت الورقة على الكوب... ثم اندلقت الورقة على الكوب... ثم...

(يضربه)

غندور: وماذا أيضاً... إيه! والورقة؟

معدور: عندها طلع صوت يقول أنا المتخذ. ومن صوته تدحرجت طابة حمراء من أول الساحة إلى أول المسرح. وعندما هممت بفتحها تذكرت أنني نسيت المفتاح، لكنها عادت وتدحرجت ببطء من أول الشارع إلى أول التمثال. وعندما...

غندور: أي! أكمل اقترينا من التقاط خيوط تفضي إلى أمور هامة... والتمثال ماذا حل به: هل حمل الطابة أم الطابة حملته؟

معدور: في البداية أدت اسطوانة لعبد الحليم حافظ فطلعت نافورة ماء، ثم عدت فأدت اسطوانة لفيروز.

غندور: أه! عرفت لكن هل كانت الأغنية لفيروز أم لايلى بيضا؟

معدور: عرفت عندها أنني لن أعود، فحملت بندقيتي وتسلفت الشجرة الأولى ثم نزلت، ثم حلقت شاري ونزلت من الشجرة الثالثة حتى وصلت إلى الجبل...

غندور: الجبل الآخر؟

معدور: ثم اختبأت في كهف... ثم هجمت على مزرعة دواجن فسرت دجاجاً وبيضاً وماء وبرغلاً ولم

أكمل سيرتي . . .

غندور: أي جبل؟ . . .

معدور: وقبل أن أنظر إلى السهل أصابت الحرائق الغابة ثم النهر ثم قرى وداكر وأطفالاً ومهجريين ورجالاً ودواليب وحُميراً وبغالاً وأبواباً وأحذية فصرخت: من ينقذني يا الله! ثم أصابني نوبة ضحك، قُطعت ضحكتي الحريق الأول فالنهر فالمهجريين والحمير والبغال حتى وصلت إلى أول حاجز فكسرت فريس الجندي، ثم إلى ثاني حاجز فلم يرها أحد فارتدت إلي بعدما كنت أخسرهما في تلك المعارك الخاسرة.

غندور: عال! توصلنا إلى معلومات ووثائق مهمة هل يمكن تلخيصها؟

معدور: عندها رأيته في تلك اللحظة، كنت تسرق محفظة جندي مقتول، وعندما ابتلعت المحفظة سرقت البسطلون فالقميص فأضرابه الذهبية وقبل أن تفر صرخت فيك: قفا! واكتشفت أنك كنت بائساً، بائساً، جاهلاً بأمور السرقة والحروب . . . وعندها رحت تبكي وركعت أمامي وقلت: أنا طفل الأيتام من يعيد إلي أهلي! عندها بالذات عرفت أنك الجنرال . . . ومن يومها رحت تقود الجيوش والجحافل وتحقق انتصارات ومعجزات . . . عندها عرفت أنك البطل . . .

غندور: البطل؟

معدور: لكنني التفتيت أيها البائس الشرير للمرة الأولى في المقهى . . . كنت نادلاً أنت، وكنت أنا متوجاً بالخدم . . .

غندور: البطل؟

معدور: في المرة الوحيدة التي التفتيت كانوا يجرونك بالسلاسل . . . كنت حافياً وعبداً . . . وكلباً . . . وفذراً، ومتناً تقبل أحذية الجنود، ثم يضعون سيجارة مطفأة في فمك فتدخنها بسرور ومتعة . . . عندها بالذات عرفت أنك الجنرال . . . ومن يومها رحت تقود الجحافل وتحقق انتصارات ومعجزات عندها عرفت أنك البطل . . .

غندور: البطل!

معدور: لكن عندما التفتيت أيها البائس الشرير للمرة الأولى في . . .

غندور: في ذلك الكباريه كان سيفني شكوكو لكنه لم يأت، وبدل أن ترقص سامية جمال، ففزت أنت إلى الحلبة . . . كانت الفلوس تهرهر منك . . . وعندها بالذات عرفت أنك الجنرال . . . ومن يومها رحت تقود الجيوش والجحافل وتحقق انتصارات ومعجزات عندها عرفت أنك البطل . . .

معدور: هذا هراء . . . هذا تزوير (بغضب) أنت تحول مجرى التاريخ . . .

غندور: بصقت عليك فأصبتك في أذنك ومن يومها صرمت تحب الموسيقى الكلاسيكية . . . بصقت عليك فأصبتك في عينك اليسرى ومن يومها صرمت تجيد كتابة البيانات السياسية . . .

معدور: الله! برافو! برافو! نقطة رائعة . . .

غندور: ومن يومها عرفت أنك ستكون رفيقي!

(يرن الجرس)
عتمة . ضوء

- ٢ -

غندور: أنا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أتذكر

غندور: أنا لا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا أتذكر؟

غندور: أنا أتذكر ولا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أتذكر وأتذكر وأنت.

غندور: الطفل الذي كان يحمل كيس اللوبياء . . .

معدور: البطاطا . . .

غندور: بطاطا؟

معدور: الطفل الذي . . .

غندور: المرأة التي كانت تحمل

معدور: تحمل . . .

(يقترب أكثر. يقرع الجرس).

غندور: هل نبدأ؟

معدور: (يسعل، يمخط، ييصق)

غندور: إذن نبدأ . . . هل نظفت ذاكرتك جيداً . . . هل لمعتها بالفرشاة . . . جيداً . . . هل نشرناها في الشمس . . ؟

معدور: (يسعل، يمخط، ييصق)

غندور: إذن نبدأ . . . هل جمعت في رأسك هذه الوثائق والأشرطة . . والفيدو . . والستانسل والجزر والخيار والقول . . .

غندور: إذن نبدأ . . . هل شربت زجاجة مازولا على الريق لتنظف أذنك من الكوليسترول وتابعه ققه؟ . .

معدور: (يسعل، يمخط، ييصق).

غندور: إذن نبدأ . . . هل صليت أمام قديمك وخلف ظهرك ومارست رياضتك الروحية المفضلة؟

معدور: (يسعل، يمخط، ييصق)

غندور: إذن نبدأ . . . هل فركت ظهرك جيداً من الورا كى ترى جيداً من الامام .

معدور: (يسعل، يمخط، ييصق)

غندور: أنت ممتاز حتى الآن! برفاء! تتجارب كما يجب أن تتجارب، بعفوية ووضوح وروية ودفة ووفاء... ممتاز. أكمل!

معدور: (يسعل، يمحط، يهتق)

غندور: إذن نبداً... أريد أن أسجل كل شيء... هذه المرة كي لا تراجع عن كلامك...
(يسحب ورقة وقلماً من جيبه)

(قد يكونان وهميين)

تفضل...

معدور: (يمحط...)

غندور: تذكر... في الجبل..

(يسجل تذكر في الجبل وهو يردد)

كنت أنا في المقدمة...

(يسجل كنت أنا في المقدمة)

معدور: (يسعل، يمحط، يهتق)

غندور: يسرني أنك موافق! (يكمل) ثم... (يسجل ثم)

معدور: (صمت)...

غندور: (يكبر) ثم... (ينظر إليه باستنكار) أنت غير موافق إذن؟

معدور: (صمت)...

غندور: (يكبر) ثم... (ينظر إليه باستنكار) أأست موافقاً على ثم... وماذا فعلت لك «ثم»...

وأخواتها... قتلت أمك... قتلت والدك... إخوانك... هجرتك من بيتك... (لحظة) تريد أن

تغيرها؟ تفضل «بعدها»...؟ أيه.

معدور: (ينبح: عوا عوا!)

غندور: يسرني أنك موافق! عال! عال!

معدور: (ينبح: عوا عوا!)

غندور: أأنت مسرور يا معدور إلى هذه الدرجة... عال!

معدور: (ينبح: عوا عوا!)

غندور: صوتك تحسن كثيراً الآن! من أين جئت فجأة بهذه الحنجرة الذهبية... هل تبيعها؟

معدور: (ينبح عوا عوا!)

غندور: نكمل!... عندما كنا

(يسجل مردداً... «عندما كنا»...)

نسمع النشيد الوطني... معاً... كان يقول... لا... لا

(يمحو)

كان الجنرال فرنكو... لا! لا! (إلى معذور) ما اسم ذلك الجنرال الذي كان يسرق البيض من
القرن؟... ليس ديفول بالطبع... ولا أوسترليتز... ولا إسكندر غانم... ولا المشير الأول ولا...
بيتان... ولا... سوموزا... ولا مصطفى لطفى المنفلوطي...

معذور: (ينبح عوا عوا)

غندور: (يعيد) عندما كنا

(يسجل مردداً عندما كنا)

نسمع «عمر يا معلم العمار»... لا... قبل أن تصبح أنت فرنكو... عفواً... جبران خليل
جبران... عفواً... قبل أن تصبح أنت الجنرال... (يسجل)

معذور: عوا

غندور: عوا مرة واحدة! ولو... أنت موافق نصف موافقة؟! بخيل! نوتي!

معذور: عوا

غندور: مرة أخرى من أجلي!

معذور: عوا عوا

غندور: شكراً، إذن نكمل... أبكيت بصوتك كل الحضور... رئيس البلدية... النواب...
الوزراء... قادة الألوية... زعماء الميليشيات... التجار... بائعي الخس... صيادي السمك...
حركت فيهم المشاعر الوطنية الخاصة... هل تذكر؟

معذور: عوا عوا عوا عوا

غندور: لا يجب أن تبالغ كثيراً... (لحظة) وأنا بكيت...

(يسجل مردداً وأنا بكيت)

معذور: عوا عوا

غندور: من يومها عرفت أنك الجنرال.

معذور: عوا عوا

غندور: من يومها عرفت أننا سننتصر على الأعداء.

معذور: عوا عوا

غندور: من يومها «صار القمر أكبر حجماً ثلاثاً».

معذور: عوا عوا

غندور: وصارت الزغلولي

معذور: عوا عوا

غندور: تأكل عأيدي اللوز والسكر...

(يقرق الجرس)

عتمة، ثم ضوء.

- ٣ -

غندور: توصلنا إلى أمور بالغة الأهمية... لكن تبقى نقاط تحتاج إلى مزيد من التوضيح.
 معدور: أنا أخفيت السكين في جيبي، وعندما اقترت كان جسدها البض يلمع بياضه كالصبح.
 غندور: أوضح!
 معدور: سلمتني مفاتيح المخزن وذهبت
 غندور: أوضح!
 معدور: في تلك الليلة كان الجنرال غائباً... وحصلت المعركة... أغلقت المتاجر والصيديات
 "الأفران ومحال الفاكهة والخضار والمطاعم والمكتبات...
 غندور: أوضح!
 معدور: اشعلت فانوساً ولوحت به للسفن...
 غندور: أوضح!
 معدور: جاءت الجيوش ولما جاءت انتصف الليل ولما انتصفت الجيوش دقت الساعة.
 غندور: أوضح!
 معدور: سلك الأطفال طرقاً فرعية، والنساء تمددن في الشوارع.
 غندور: أوضح!
 معدور: أنت كنت تتجسس للعُدو...
 غندور: أي عدو؟
 معدور: في المتراس الأول كان بنيت العشب... في المتراس الثاني كان المسلحون يضاجعون
 غلاماً...
 غندور: أوضح.
 معدور: العدو دخل المدينة... وكنت أنت دليله. طلى الجنران كلها بلون واحد... وطلّى النساء
 بلون واحد...، والأطفال بلون واحد والأصوات بلون واحد...
 غندور: وكيف راحوا يتنفسون... تكلم... هذا مهم...
 معدور: عندها جاء العدو الآخر... دخل المدينة وكنت أنت دليله أيضاً... غير الألوان... طلى الجندران
 كلها بلون آخر، وطلّى النساء بلون آخر... والأطفال...
 غندور: وكيف استقبلوه؟.. تكلم!.. هذا مهم!
 معدور: أنا كنت أهتف بالصوت الأول للعدو الأول وبالصوت الثاني للعدو الثاني
 غندور: والثالث؟ والرابع؟ والخامس؟!
 معدور: في تلك اللحظة ارتفعت أعلام كثيرة... وحدثت بلبلة... تراجعت الأحصنة...
 وانخفضت أذان الحمير... وباض الدجاج في أعالي الشجر...
 غندور: لتتق على شيء: من باض على من؟

معدور: في تلك اللحظة أطل القائد رقم واحد من الجنوب والقائد رقم ٢ من الشرق، والقائد رقم ٣ من الغرب، وبقي الشمال منتظراً على الطرقات يلوح بالأعلام والياфطات! سحب! سحب! مانطق! عصير! جزر. بندورة.. حرية! ديمقراطية... خس... وامتلات الشرفات بالمكبرات.. وبالناديل وبالصور... .

غندور: هذه خيانة! (يستدير وحده في شبه مونولوج. بطريقة مسرحية... .) أشم رائحة الخيانة.. .

(مقطع من شكسبير)... .

معدور: القائد رقم واحد هو الذي لم يطل من الجنوب... . وكاد أن يطل القائد رقم ٢ من الشرق ففهم رأيه، والقائد رقم ٣ اغتاله وهو يسرح شعره في السيارة.. . من الشمال تدفقت عربات الخضار والعديد والدجاج... .

غندور: رائحة الخيانة (والمقطع إياه من شكسبير) لكن لا بأس أوضح!

معدور: القائد العام للقوات المسلحة انتحر.

غندور: من أخبرك بذلك!

معدور: قرر أن يعيش ويأكل ويرعى عشب القصر... .

غندور: ويعدها؟

معدور: وعندما قرر أن يتنحرج... .

غندور: ويعدها.. .

معدور: قرر... . أن يحب عدويه.. .

غندور: مخابرات مركزية!

معدور: أنت تعتمد إلغاء دوري.. .

غندور: عندما دخلوا إلى بيروت كان الجنرال الأول دليلهم.. . صرخت العائلات أخ! إنه عميل منندس

ثم صرخت العائلات أخ! إنه المنقذ.. . ثم صرخت العائلات الآتي أعظم!

معدور: لم أكن هناك... .

غندور: اجتمعوا تحت الأرض. تحت الأرض... .

يرن الجرس

عتمة، فضوء

- ٤ -

معدور: هل نبدأ

غندور: أنا بكيت طويلاً... .

معدور: غير... . غير!

غندور: أنا لم أبك طويلاً

معدور: غير! حول!

فندور: عندما كنت أستحم في الطابق الأخير بدأ القصف...

معدور: غير! حول!

فندور: عندما كنت أقطع الشارع أصابت رفاقي رصاصة... ولما أصابته... أصابته...

معدور: غير! غير! ما بالك لا تلتقط الموجة؟!

فندور: اجتمعوا تحت الأرض...

معدور: عال! ها هي... نبدأ إذا...

فندور: كان المدخل مسدوداً بأكياس الرمل والأحذية وعلب السردن

معدور: هل أحضرت الأحذية معك؟

فندور: نظرت من ثقب الباب فوجدتهم... لكنني لم أراهم...

معدور: ولماذا رأيتمهم؟

فندور: فقتل زر الكهرياء عليهم فاغمضوا ثيابهم...

معدور: هل رأيتمهم؟

فندور: قلت ها هي اللحظة التاريخية التي تنفذ العالم وصرخت. لم يلاحظوني، ولم يسمعوني، ولم يحسوا بي...

معدور: هل كانوا موجودين فعلاً؟

فندور: لم أرك في أول الأمر... لكن عندما تئاءبت عرفت يدك، وكاننا من خبز يابس...

معدور: ولماذا كانوا موجودين فعلاً... هذا مهم؟

فندور: صرخت قلت ها هم ملح العالم وسأنفذ العالم من الملح. ولم يلاحظوني ولم يسمعوني ولم يحسوا بي، كانوا يغمضون أظفارهم في بداية الاجتماع... ثم راحوا...

معدور: والجنرال كان بينهم؟

فندور: كانوا يحقدون أمامهم وراح بعضهم يأكل الطاولة، وبعضهم الكراسي، والآخر الورق، والآخر البيلة، والآخر اللبنة... من دون أن يلتفت أحدهم إلى الآخر...

معدور: أكمل! أكمل!

فندور: كانوا مشغولين بجهازهم الهضمي... صرخت وقلت يا ملوك الذاكرة سأخلصكم، ولم يتذكر أحد ما أكل اليوم ولا أن نام البارحة، ولا ما أحزن، أو أفرح، أو قتل، أو ذبح، ولا أقرباه، ولا أصدقاءه، ولا أعداءه، ولا جبله، ولا ساحله...

معدور: أكانوا ما يزالون مجتمعين؟

فندور: قلت ها هي اللحظة الحاسمة ورأيتك... كان وجهك كصحن مكسور...

معدور: هل أحضرته معك!

فندور: عندها سحبت سيفي وهتفت وقفزت إلى وسط الطاولة وسألت: من منكم لم يطلع إلى الجبل؟

وانتظرت: لم ألق جواباً. من منكم لم ينزل إلى المدينة؟ وانتظرت: لم ألق جواباً. من منكم ميت؟ وانتظرت: لم ألق جواباً. من منكم لا حي ولا ميت. من منكم حي وميت. ولم ألق جواباً. من منكم كان هناك؟ عندها اقتربت من الثعلب وكان يعرف ما بي ولا ينسى. نظر إلي ثم أطرق فوقع من فمه أضرار ذهبية ومن عينيه حبر ثقيل، وهم أن يراوغ قبل أن أطعنه وأجعل الآخرين يضحكون ويستلقون على ظهورهم من الضحك. هو حمل رأسه وأعادته. اقتربت من الحمار وكان أنيقاً ولَمِيعاً وحليفاً حتى أذنيه، ومسناً من شدة الفرح والتفاؤل. نهزته بالسيف فغرد كالبلبل. . . . اقتربت من الخنزير وكان مستحماً لنوه على ما بدا لي من رأسه، وعنقه، وقبة قميصه المنشأة، ونظاراته الحكيمتين. كان يعضغ أوراقاً وكرتوناً وأقلاماً ومحابر وساعاتٍ بطريقة مهذبة وأصولية. هبب الكلب. عندها رفعت يدي ولمع السيف في عينيه الذليلتين. قفز إلى الطاولة وبرك عند قدمي مطيعاً. رفته في وجهه ولم يتحرك. أدخلت حذائي بين فكّيه ولم يتحرك. دعست على ذنبه ولم يتحرك. ضربته بين عينيه فنبج نباحاً جعل كل الموجودين، الموتى منهم والأحياء، الغائبين والحاضرين، ينبحون مثله، وجعل الحراس والمسلحين حول المبنى ينبحون أيضاً ويصيحون ويطلقون أعيرة نارية وقنابل ومدافع في كل اتجاه. أدخلت يدي في زلعموه ورحت أسحب ففاضت صور ورسوم شهداء ونساء وأطفال وأولياء وقديسين وخطب جاهزة وشرائط كهرباء واتفقيات معقودة وشيكات مزورة وشيفرات سرية. نظرت إلى البخل ولم أشفق عليه، ذبحته حتى وصل دمه إلى الطبقات العليا والسفلى وشرب منه المسلحون والحراس وانتشوا وقاموا إثرها بمذابح وفضائح جعلتهم يأخذون الصور التذكارية بين الجثث برؤوس عالية ونبيلة. معذور: والقرود هل كان بينهم؟

غندور: سحبت من قائمتيه فسقط السيكار من فمه. بطحته على ظهره فتغاوى وتقلب وانقلب على بطنه فضربته في أسفل ذاكرته، فتدركت أسطوانات عتيقة وجديدة وقداحات وصور لعبده الحامولي وفرانك سيناترا وشكوكو ومحمد علي باشا وهتلر والأمير بشير ونابليون وطانيوس شاهين. . . . معذور: قلت أنهم كانوا نيماً. . .

(يقرق الجرس)

معذور: ستوب! نسيت أن أسجل هذه الوثائق! أعد! حرقياً. . .

(يدير المسجلة)

نبدأ! مستعد؟ إذن!

(يشير عليه برأسه بأن يبدأ).

غندور: طلعت من الوادي أمور مظلمة، لا يعرفها غيب ولا يمسه سؤال. . .

(يوقف المسجلة)

معذور: هذا شريط آخر. حول

(يدير المسجلة)

غندور: كان وديع يحب السحلب والمحلب والمعلب وفضائرها يسلقها. . .

(يقف المسجلة)

معدور: هذا شريط آخر. حول

معدور: عندما كان المدخل...

معدور: مسدوداً... عال! أكمل!

معدور: بوديع الصافي...

معدور: بصوت عال! بلباقة بدنية عالية!

معدور: عندما هرب الجنرال نسي علبه السردين في...

معدور: نظرت من...

معدور: زر الكهرباء...

معدور: اللحظة التاريخية...

معدور: جهازهم الهضمي.

معدور: أكانوا لا يزالون مجتمعين...

معدور: من لم يطلع إلى الجبل

معدور: من لم ينزل إلى الوادي

معدور: حي...

معدور: ميت...

معدور: حمل رأسه ولم يعد...

معدور: الحمار!

معدور: خطب جاهزة وأولياء مسجته من قائمته من ذاكرته تدركت... الحامولي... نابوليون. سحب.

عصير. يوسف وهبه.

(يعلق المسجلة)

ليلة الوداع، يا طيرا طيري يا حمامة... جفنه عَلم الغزل... كرسي الاعتراف، أمينة رزق...

الحامولي... عصير... سحب... سحب... خشب... يا سيدي أمرك، أمرك يا سيدي...

يقرع الجرس...

عتمة. ضوء

- ٥ -

معدور: قتل الأول وهو يقرأ الجريدة.

معدور: والخامس؟

معدور: لم يقتل قبل أن ينتهي من حلقة ذقنه

معدور: والأول؟

غندور: كان يفكر بسقراط وهو يشتري كيلو لحمه.

معدور: والخامس؟

غندور: بعث إلى قاتله برسالة يحذره فيها من الأعداء

معدور: والأول؟

غندور: تمدد على فراشه وأبقى الباب مفتوحاً

معدور: تذكر!

غندور: كان اسمه حسين. كانت سنواته الثمانون تفيض عليه

معدور: أي!

غندور: عندها دخلوا. تقدم واحد منهم وقبل يده. تقدم الثاني ولثم أصابع رجله. الثالث جثا وبكى أمامه. جاء الرابع وطعنه ثمانين طعنة دفعة واحدة. كل سنة من حياته بطعنة. ثم جاء الخامس وطعنه طعنة في كل طعنة، ثم طعنتين وثلاثاً في كل طعنة. . .

معدور: وهو؟

غندور: أفاقت كل ذكرياته مرة واحدة. كل طعنة بلحظة. كل لحظة بيوم. كل يوم بأسبوع. كل أسبوع بليل. كل ليل بقمر. كل قمر بنهر. كل نهر بسنة. كل سنة بطفل يهرب من المدرسة يحمل كتاباً ينساق ثم يتذكره. كل طفل بشجرة. كل شجرة بالوف الطيور بالوف الموتى. وكل الموتى بالوف مؤلفة تقطع الشوارع حاملة البيارق واليا فاطات وعينها تلمع بشموس وكلام آخر. . .

معدور: ستوب! أهذا كل ما تتذكره؟

غندور: (مكماً) لكن لمعت طعنة بين الطعنات. ارتفعت في الغرفة كقديسة، اتسعت، وعندما اتسعت زرب منها جدول. جدول فتح النافذة الأولى، فالثانية، ثم الخزانة، ثم الباب الأول فالثاني فالثالث ثم السلم، ثم الشوارع، ثم المدن، المدينة، ذات الثمار، ذات الذهب، والمصانع. . . ثم الفاكهة. . .

(يجتر يتمدد عليه. أو يلتصق به)

معدور: اسكت! هس! بس!

غندور: ثم بيروت. ثم طرابلس. بيروت. بيروت. بيروت. صيدا. طرابلس. ب. ب. ب. بيروت. صي. زهرة. حسين. إبراهيم. سناء. الجنوب. الشمال. . .

(يتحول كلامه همهمة. همهمة فصراخ)

يضع غندور يده على فم معدور.

معدور: كفى!

(حالة رعب)

كفى!

غندور: واحد! خمسة. عشرة. مئة ألف. الجولة الأولى. الثالثة. العشرون. تشرين. نيسان.

غندور: لماذا؟

معدور: لماذا؟

غندور: تفضل!

معدور: تفضل!

غندور: أنا أذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أذكر وأنت؟

غندور: إذن هل نبدأ؟

معدور: إذن هل لا نبدأ؟

غندور: عال! . . . توصلنا حتى الآن إلى نقاط بالغة الغموض وبالغة الوضوح!

معدور: عال! لم نتوصل حتى الآن إلى نقاط بالغة الغموض وبالغة الوضوح

غندور: لماذا!

معدور: لماذا!

غندور: تفضل!

معدور: تفضل!

غندور: أنا أذكر وأنت!

معدور: أنا لا أذكر وأنت!

غندور: إذن هل نبدأ!

معدور: إذن هل لا نبدأ؟

غندور: عال! توصلنا حتى الآن إلى نقاط غير بالغة الغموض وغير بالغة الوضوح.

معدور: عال! لم نتوصل حتى الآن إلى نقاط غير بالغة الغموض وغير بالغة الوضوح.

غندور: لماذا!

معدور: لماذا!

(يبطء يخفت الضوء . العتمة . ثم مشهد يبدأ صامتاً ثم!)

معدور: كنا معاً في جنرالين

غندور: كنا جنرالين في جنرالين .

معدور: كنا جنرالين في جنرال واحد .

غندور: كنا جنرالاً واحداً في جنرالين .

معدور: كنا جنرالاً في جنرال .

غندور: كنا جنرالاً يسعى إلى جنرال .

معدور: كنا جنرالاً يهرب من جنرال .

غندور: كنا جنرالاً يبحث عن جنرال .

معذور: كتنا جنراً لا يأكل جنراً لا.
 غندور: كتنا جنراً لا يريد أن يكون جنراً لا.
 معذور: كتنا جنراً لا يريد أن يكون سوى جنرال.
 غندور: كتنا...
 معذور: جنراً لا...
 غندور: لا
 معذور: يريد
 غندور: أن
 معذور: يكون
 غندور: كان
 معذور: هس!
 غندور: بس!
 معذور: نص!
 غندور: هس!
 معذور: هل نبدأ؟
 غندور: هل لا نبدأ؟
 معذور: إذن!
 غندور: إذن! أرني أسنانك!
 (يفتح معذور فمه)
 عال! أرني أذنك.
 (يقرب معذور أذنيه)
 عال! أكلت فاصوليا اليوم! عال! افتح يدك
 (يفتح معذور يديه)
 لماذا لم تقتل أحداً اليوم؟ عال!
 معذور: جنرال
 غندور: يريد
 معذور: جنراً لا
 غندور: أن
 معذور: يكون
 غندور: يكون
 معذور: جنراً لا

غندور: أو
 معدور: ان
 غندور: لا
 معدور: يكون
 غندور: هس!
 معدور: بس!
 غندور: نص!
 معدور: أتوك
 غندور: يجرون
 معدور: الحديد
 غندور: كأنما
 معدور: أتوا
 غندور: بجياڍ
 معدور: ما
 غندور: لهن
 معدور: قوائم
 غندور: هل نبدأ؟
 معدور: هل لا نبدأ!
 غندور: إذن، أرني لسانك
 (يفتح معدور فمه)
 عال! قَرِّبْ رَأْسَكَ.

(يقرب معدور رأسه. ينقره عدة نقرات)
 عال! لماذا لم تفكر كثيراً اليوم! عال! استدر.

(يستدير)
 عال! إلى اليمين.
 (يستدير إلى اليمين)
 عال! إلى اليسار.
 (يستدير إلى اليسار)
 عال! بانكوا!

معدور: مكبث

غندور: مكبث

بعلدور: بانكو.

غندور: مكبث. بانكو.

بعلدور: بانكو. مكبث.

غندور: كيف كان لماكبث أن يصبح رئيساً لهذه الدولة دون موت دنكان، أو تنازله عن العرش، وذلك أمر مستحيل من الناحية الدستورية؟ إذن استحوذ ماكبث على كل شيء. المجد، السلطة، والمرأة. أنا طمعت دنكان لأنني كنت متحاملاً عليه، ولكن هل موته يخدم نجاحي الشخصي؟ لن أكون أرشيدوقاً أو ملكاً، هكذا تنبأت الساحرات، ولكن قلن لي إنني سأكون على رأس سلالة من الأمراء والملوك ورؤساء الجمهورية والمستبدين.

بعلدور: لقد سمعتك أيها الخائن.. لقد رحلت ضحية خديعة سريعة.. أيها الخائن أهذا جزائي على المعروف الذي كنت سأصديه لك

(يغرز الخنجر في قلب بانكو)

بعلدور: (وهو يشق) يا إلهي سامحني.

غندور: أين هم هؤلاء الملوك.. سيموتون معك وفيك.. غداً أنصب ملكاً.

جناف: يحيا مكبث تحيا مليكتنا المحبوبة.

رجل ١: عندما كان الطفل يحمل البطا...

(يتجمد)

رجل ٢: عندما كان البعوض يغطي نصف المدينة كان النصف الآخر...

(يتجمد)

رجل ٣: أوقفوه وعندما أوقفوه سحبوا لسانه وعز...

(يتجمد)

رجل ٤: أوقفوه و...

(يتجمد)

رجل ٥: كان ثقب الباب ضيقاً نظرت كانت المرأة في...

(يتجمد)

رجل ١: عندما أوقفوه/نصف القرية/المرأة لسان ثم/عارية/وفي الرصاصة/

رجل ٢: لماذا تريدون منا ما لا نريده منكم ولا نريده منكم ما لا تريدونه منا وما منا ما ليس منكم ولا منكم ما لا نريده منها ولا منا ما لا نأتي إليه وما لا يفضي إلى الشارع وما لا يفضي إلى الشاعر وما لا يقتصر على الآية، والآه، والآه، ولماذا نرفع قبضاتنا ولا ترفعون قبضاتكم أمام القناص والفناص والرفاص وما يقطع من الشهيد والوعيد والرعيد وما يطلع من النفط ومن الماء المقدس والشوربا والمهلبية بالجزر...

(صوت دف موقع)

رجل ٣: والآن يمكننا أن نقول أشياء لا يتصورها العقل ما رأيك؟

رجل ٤: طز!

رجل ٣: والآن يمكننا أن نتشق الهواء بيدين مفتوحتين. ما رأيك؟

رجل ٤: طز!

رجل ١: عندما كان الطفل يحمل كيس البطاطا كادت أن تصيبه رصاصة في رجله، لكن الرصاصة حولت مجراها. فأصاب رأس البطاطا ما رأيك؟

رجل ٤: طزين!

امرأة: نعم! تعريت أمام الجنود والمسلحين فاهتاجت بنادقهم وخوذهم ومناخيرهم وكادوا يشهقون من المفاجأة، لكنهم ناموا.

رجل ٤: برافو! من أخبرك؟

غندور: هل توصلنا إلى شيء؟

معدور: برافو، من أخبرك؟

رجل ١: خذلوني! بالفعل خذلوني! أدخلوا مني الويسكي والحشيشة وكونوا ولم ينظروا إلي.

رجل ٢: أنا لم يخذلوني كثيراً. المسائل نسبية. حملوني كيساً من الأذان المقطوعة وقالوا لي اصغ إلىهم بتهور.

غندور: هل توصلنا إلى شيء؟

معدور: برافو! من أخبرك؟

رجل ١: عندما قصوا يدي الأولى...

(يفك يده ثم يركبها ويلوح بالأصابع)

كنت سعيداً. فتحت منخاري وقلت ها هم رواد العهد الجديد...

رجل ٢: عندما قطعوا رأسي عدة مرات لم أصرخ سوى مرة واحدة. انتظرتهم في آخر الطريق وعندما هلوا نثرت عليهم السكر والبيض المسلوق والمرتديلا وقلت: ها هم منقلبو العالم وخشعت أمام الرؤيا. كان رأسي قريباً جداً مني.

(يحمل رأسه ويضعه على كتفه).

رجل ٣: أنا لم يقتلوني إلا مرة واحدة، فشعرت بالنعاسة.

رجل ٤: قطعوا الشجرة الأولى، فنزفت كفي اليمين. قطعوا الشجرة الثانية، فسقط لساني كسيجارة، وعندما ربطوني وأشعلوا في النار، مجدت الخالق على نعمه وعطاياه وجمال كائناته.

رجل ١: خذلوني! الويسكي... الحشيش...

(يتجمد)

رجل ٣: يدي المقطوع...

(يتجمد)

امراة: احتاجت بنادق...

(تتجمد)

رجل ٢: عندما قصوا... إل...

(يتجمد)

رجل ٣: أنا لم

(يتجمد)

رجل ١: خ...

(يتجمد)

رجل ٣: يد...

(يتجمد)

امراة: اه...

(يتجمد)

رجل ٢: عند...

(تتجمد)

رجل ٣: أن...

(يتجمد)

تختلط الأصوات:

لجميع: ناخ آه عند ها نا اخت رب... قط... ره... ن... قص...

يرن الجرس

قصة

انجذابات على أبواب مراکش

المعطى قبل

قبل أن أرتب الخطوط على إيقاع الريح، أقف وأخاطب الأفق الواطئ. يتماوج سرابه: أنت نظير للمجلى، أين هي مراکش، ومن أي باب سأدخل الحمية؟ من باب الرُب؟ باب الخميس؟ باب تاغزوت؟ ولما تُفضي الأبواب إلى الأبواب، في أية خارطة أقرأ المكان والزمان؟

هناك، تكتب الصدفة، وبضربات خط غيبية، الغرابة البهية للمدينة: تجرفك المتيهة، وتحسن بالدوار العابر للفقدان. لكن تعلق برؤسات الصخب، حيث يتكلم الأطفال لغات العالم. يرتفع العميان في إيقاع مسكور كلمة «على الله»، يشتد شطح الطبول والصناجات. أما الحمام، الثعابين القردة، وحمار «جامع الغناء»، فيعمرون بحضورهم، بصمتهم قولاً هائماً يضيّع سامعه في أحلام يقطعه ثم هناك «جاذبية» سبعة رجال، أسياد المدينة وتخاذلها، القادرون على أسر الزائر وتسريحه بحسنه وغباتهم المقدسة: في الجهات الأربع، تسهر أضرحتهم على راحة الأحياء والموتى. ولربما تحققت شفاعتهم في حقل إن مارس طقس الزيارة: على مدى سبعة أيام، وتبعاً لطقس هو سفر في خارطة الحبس والرغبة، يجد المرید نفسه في اليوم السابع خارج المدينة، ولربما استسلم لإترامها. سبعة رجال، سبعة أرواح، سبعة أيام... مسير فيه يكابد المرید قسوة ألما - بين: ما بين الصمت والكلام، ما بين الاستهلال والختم، ما بين انبثاق الشوق وتحقق الرغبة. كل ذلك والحواس مسكورة بروائح الصندل، الكافور، العنبر والريحان.

أرى مراکش مخطوطاً كتب بالصمغ؛ رقاً انطبعت عليه انفتاقات الدهر. فصوله هي هذه الأبواب العديدة التي تنقل الخطى إلى كل الجهات وإلى اللامكان. وتلبية لنداء هذا الأخير، ألم أكتب بقولي المشرّد وأقدامي الحافية يهوي وترحالي، مُرشّدي في ذلك جنون والدي؟ ذات مساء، لما استقرت حمرة المغيب على النخيل، حملت زادي، اجتزت «باب أكتاو» ألفت نظرة أخيرة على البوابة التي

بُلقَتْ بها سابقاً رؤوس المُتَشَقِّين والسَّائِين، حَيَّتْ نَفْسُ الأَسْطُورَةِ السَّاكِنِ بِالأَسْوَار، وَخَرَجَتْ مِنْ الْمَدِينَةِ.

«بَالَاك!» أَنَا ذَاهِبٌ فِي اتِّجَاهِ خَطِّ الدَّرَى! وَفِيمَا طَرِيقِي، سَابِرُقْ فِي عَيُونِ الْمُعْمَشِينَ، وَبِفَضْلِ مُنْجَمَتِي، سَامِتْصُ دَمَ أَصْحَابِ السُّورَاتِ وَالْمَكْتَبِينَ.. «بَالَاك!»

أَمَّا الآنَ وَقَدْ اخْتَرَقَتْ الطَّلَقَةَ جَنُوبِي الْمَقْدَسِ، وَبِعَثَرَتْ تَبْهِي انْتَهَى الْحِكَايَاتِ اللَّابِئَهَائِيَةِ الَّتِي كُنْتُ أَحِبُّهَا فِي وَاضِحَةِ النَّهَارِ أَوْ عِنْدَ الْمَغِيبِ، فِيمَا عَيُونُ خَيَارِي. حِكَايَاتِ أَطْفَالٍ عُثِرَ عَلَيْهِمْ فِي بَنَادِيقِ عَائِمَةٍ، ثُمَّ يُصْبِحُونَ مَلُوكًا، غِيْلَانًا يَقْتَلِعُونَ الْأَكْبَادَ وَالْقُلُوبَ. أَمَّا حِكَايَاتِ التِّيفُوسِ، الْمَالَارِيَا، الْخَطَاعُونَ الَّتِي كُنْتُ أَقْرَأُهَا فِي مَرَاةِ الْيَادِي، فَتَنْتَمِي الْآنَ لَزَمَنِ آخَرٍ، لَرُبَّمَا هُوَ زَمَنُ الْمَوْتِ. وَكَيْفَ يَحْكُمُنِي عَنْ فُقْدَانِ تِلْكَ الْأَجْسَادِ الْمَوْشُومَةِ وَعَنْ شَذَاهَا الْعَنْبَرِي؟
أَنْتَ نَظِيرٌ لِلْمَجْلَى وَأَيْنَ هِيَ مَرَكَشُ؟

هَنَا فِي الْأَمَامِ - جَنُوبَ أَمِ شِمَالٍ؟ يَنْثُرُ الشَّهْلُ خَرَابَهُ، وَمِنْ حِينٍ لِآخَرٍ يَرْتَفِعُ حُلُزُونُ غِبَارِي يَلْعُفُ نَوْلَ نَفْسِهِ، ثُمَّ يَتَدَحَّرُ بِسُرْعَةِ لِينْدِرْ فِي الْآفَقِ. فِي الْخَلْفِ، يُرْجَعُ الرِّيحُ أَصْدَاءَةً تُشَبِّهُ طَرَفَاتِ حَوَافِرِ. لَهُمْ يَقْتَرِبُونَ. فَرْسَانِ شَرْهُونِ، يَشْهَوْنَ سَفْكَ ذَيْبِي، وَغُرْسُ رَأْسِي عَلَى خَرَبَةٍ. مَعْتَرُونَ بِأَخِذِ نَارِ قَائِدِهِمُ الْمُهَانِ. يَقْتَرِبُونَ، لَيْسَ فِي ذَلِكَ أَدْنَى شَكٍّ. لَكِنْ - وَمَنْ يَدْرِي - لَرُبَّمَا وَصَلْتُ إِلَى مَرَكَشُ؟ أَوْ كَمَا جَاءَ فِي رُؤْيَا ذَلِكَ الْفَجْرِ الزَّمَادِي، سَأَتَخَطَّى الْقُبُورَ، أَنْزِلُ صَوْبَ الصَّخُورِ لِأَفْنَى فِي تَرْجُعِ. «وَج». نَعَمْ سَأَذْهَبُ بَعِيدًا، لَكِنْ سَتَبْقَى فِي ذَاكِرَتِي، أَيْتُهَا الْأُمُّ، الْفُسَيْفَسَاءُ الْمُتَخَضِّبَةُ لِصُورِكَ، لَمَّا كُنْتُ تَحْدِثُنِي عَنِ الْقَيْظِ، عَنِ الْجَرَادِ الْكَاسِيحِ. أَوْ لَمَّا كُنْتُ تُحَاوِرِينَ الثَّعَالِيينَ - وَقَدْ اجْتَذَبْتَهُمْ رَائِحَةُ الصُّوفِ - مُنَادِيَةً لَهُمْ بِأَسْمَاءِ «سَيْدِي قُرُوشَ»، وَ«سَيْدِي مَعَاشُوشَ».

وَتَسْتَعِيلُ فِي ذَهْنِي الصُّورَ: «ادْخُلْ حُلُزُونَ الْعَبَّارِ، رَتِّلْ أَمَانِيكَ، وَفِي الدُّورَةِ السَّابِعَةِ اغْرِسْ خَنْجَرَكَ فِي قَلْبِ الْأَرْضِ، وَاسْتَخْرِجْ عَائِشَةَ قَنْدِيشَةَ» الشَّعْرَ سَدْلُولَ، الْعَيْنَ لَامِعَةً، فَاتِنَةً وَرَاقِبَةً، اطْلُبْ إِلَيْهَا مَا تَشَاءُ، وَتَسْتَحَقُّ رَغْبَاتَكَ!!» مَجْنُونَةٌ، كَانَتْ وَالِدَتِي مَجْنُونَةً.

مَنْذَ أَنْ تَزَوَّجْتَ فِي سَنِ الرَّابِعَةِ عَشْرَةَ لَمْ تُغَادِرْ مَنْسَجَهَا إِلَّا لِتُصْنَعِي. أَمْرَهَا زَالِدِي بِالْأُتَوَقُّفِ عَنْ نَسِجِ سَجَادَاتِ، وَحَدَهُ كَانَ يَعْرِفُ ثَمْنَهَا. وَهَكَذَا أَصْبَحَتْ أَسِيرَةً لِمَنْسَجَهَا. يَوْمَ بَاغَتْهَا وَهِيَ تَخَاطِبُ أَلْوَانَ الصُّوفِ، قَلْتُ فِي نَفْسِي إِنْ الْاِخْتِيَالِ أَصْبَحَ أَنْيَسَهَا: «الْأَلْوَانُ الْأَحْمَرُ مَرَاةٌ لِبَكَارَةِ عَذَارَى الْأَطْلَسِ! الْأَخْضَرُ لَوْنُ التَّمَّاسِيحِ، الْأَسْوَدُ مَلْجَأٌ لِلصَّمْتِ... اخْتَلَطْتُ الْأَلْوَانَ وَاقْتَرَبْتُ السَّاعَةَ! لِمَ لَا؟ الْيَسْتِ الْبَغْلَةُ خَابِلًا؟ أَلَمْ يَنْطَلِقِ الْجَنِينُ بِكَلِمَةِ «تَقَو» فِي بَطْنِ أُمِّهِ؟ أَلَا يَبْدُو الدَّمُ عَلَى وَاجِهَةِ الْقَمَرِ؟...»

فِي الْبَدَايَةِ كَانَتْ سَجَادَاتُهَا مَنْقُوشَةٌ بِتَرْسِيمَاتٍ فَسِيحَةٍ وَأَنْيَقَةٍ، لَمْ تَلْبَثْ أَنْ أَخَذْتَ أَشْكَالًا غَرِيبَةً أَثَارَتْ فَرْعِي.

كان ذلك في العام الذي يُسمونه «عام الجوع»، حيث غاث الجراد في الحقول، شَقَّقَ القَيْظُ الأرض وحمل الريح رائحة الموت: ضربت المalarيا، السُّعال الديكي، الحُصْبَةُ النَّاسَ على غير علمٍ منهم. و«غُرِسَتِ» الجُثث في كل مكان.

«ما الغريب إن استحالت الأرض مَقْبَرَةً؟ أَلَسْنَا مِنْ رَمَادٍ وسنعود إلى التراب؟ أَلَمْ يَقُلْ الهَيْدِيلُ وتكاثُرَ العُتَيْنِ؟...»

وقالت لي: «حان الوقت لكي تتوحد بجسد الجنون. حاول أن تجعل من ظِلِّ كلامك مَلَجًا للمرضى وللخِزَارِ. أفلت، فتطواف الموت هُنا جارف...!». لمستُ في نبرات صوتها، في تَجَشُّبِهَا هَمْسَ الشيطان ونَفْسَ الغاوي.

أدركتُ ظهري إلى الشمس مساءً، واجهتها صباحاً. تهت، غَاظَتْ الصمت وسقوط النجوم. لَكُمُّ هو جميل الفراغ بعيداً عن الأم. ماذا يُمكنني قوله عن الأجساد اليابسة، عن الحروب القبلية، عن حملات العسكر الفرنسي فيد البلاد الجريحة، سيوى أنها دفعت بالناس إلى طلب رعاية الصُّلَاحِ والأولياء. وفي رطوبة قُبَيْهِمْ، صُفَّتْ شَطَبِي الأَعْظَم. لِمَ لا يلتفت الناس حول خوارقي مثلما اعتقدوا في «طيران» سيدي أحمد الطيار، الذي كان يُصَلِّي صلاة الفجر بمكة، صلاة العصر بالقدس، ويعبثُ إلى تلمسان ليصلي صلاة المغرب؟ أو في خارقة سيدي بوسلَّهَام الذي كان يَجُرُّ البحرَ بحركة من سِلْهامه! «أنتم الأغنياء بفقركم، موتى وأنتم واقفون، اسمعوا، واتركوني أجعل من أذانكم مجرتي العميان، المجذومون، المصابون بالصَّرْع، سيجدون دواءهم في طلائمي البَلْسَمِيَّة. وقد حان الوقت لِقَضَمِ الصَّبَّار، للتدحرج على الجمر، لشرب الماء وهو يغلي، للدخول في لِقَاعِ الطبول والصنَّاجات...». سَمُونِي مَجْذُوباً، تخترقه نفحات من الجنون.

شُعْشَعْتُ رائحة البُرَّاز والمرض برائحة البخور والجواي؛ أثملت حواسهم، علقت صمتهم بكلامي، أَيْقَظْتُ صور الهول في سُهادهم... إلى أن شعرت أن يحري أصبح ملجأهم الآمن. منهم من رسمت له بالزعفران على قشرة رُؤُوسِهِمْ خطوطاً مُنْكِسرة، منهم مَنْ طَالَبَتْه بظهور جلد القنفذ في مابه الموجات السَّيْع، واحتسَاء جرعات منه قبل النوم لِعِلاجِ العَتَّة.

رغبة الانتماق تملأ العيون. أحسها بخاصة في عيون النساء، وفي نداوة أيديهن المطلية بالحناء. ولم ألبث أن اندسستُ إلى تَهَيَّجِهِنَّ. كُنَّ متَاهِبَاتٍ للعطاء دون حساب. من بين الأجساد المرتجفة التي توحدت بسرهما الصامت.

أعرف جسداً أكثر كهربائية وفوراً مثل ذلك الجسد الذي لم يَتَيَسَّرَ لي معرفة اسم صاحبه. كنتُ أرغى كعادتي وسط الحشد المُشْتَدِّه بتباشير القيامة التي كنت أعلن عن قُرب حدوثها، لَمَّا امتلأ نظري بحضورها. انشقت من وراء حجابها حيرة غير مُسَمَّاة، لبراءة جسدٍ غير مُشْعٍ. كانت تقف

إلى جانب امرأة أخرى تكبرها سنّاً، عرفت فيما بعد أنها كُتّها. ما طاف بخيالي حين رأيتهَا كان ركضة من الشيطان. تلاحقت في ذهني الصور محمولة على ايقاعات الجلب. . . جسدٌ مُسَيَّحٌ يوشعُ مكنون. . . هذه متاهة وتلك مسافة، وما بينهما أَلغاز حيارى يتلاشى فيها عشقي الدفين. همت في الحشد: «فَرَضُ السَّعْدِ أَرَاهُ مرسومًا على جباه بعضكم. . .». اقتربت منها، أخذت يدها، وخاطبتها: «سَخَاؤُكَ لَا يُقَابِلُهُ الْجَزَاءُ نَفْسَهُ. ما اعتقدته عُقراً ليس إلا وهماً. هل بإمكانك أن تُضحي في سبيل عَتَقِ بَسْدِكَ؟» أجابتنِي كُتّها: «سيدي المجلوب، هي قادرة على حمل ثَقْلِ الهبة وأكثر. . .». وأنا أَفْرَكَ أصابع الفتاة بين أصابعي قُلْتُ للكنة: «هذا المساء، أَجْبُوا نارَ المِجْمرة، بِخَرُوا البيت، قَتِلُوا جَوْحاً أبيض، عساليج من زعفران، حبات من ثمر وكافور. . . سَاتِي عِنْدَ تَزَاجِ الخيط الأبيض بالخيط الأسود، وسأُوسِطُ مَا بَيْنَ الْمَهْأِ وَرَغْبَتِهَا». دَلْتُنِي الكنة على البيت، أخذت الفتاة من يدها وانسحبنا. قبل أن أَلْفِرَ الجمع، وحتى لا أَخَيِّبَ ظَنَ الحاضرين، فرقت على البعض خَفَةَ من تراب نَسَبْتُهُ إِلَى ضَرِيحِ سيدي الهادي بن عيسى! وعلى البعض الآخر تَمَائِمَ مُشْكُوكةَ بنجوم أو بآيات قرآنية.

لِللَّيْلِ أَخِي قُدَّاسُ الْمَهْوَى، لما تَطَفَّأَ النُّجُومُ فِي فَرَاغِ الْأَفْقِ، أَوْ تَدَاعَبَ الْخَفَافِيشُ أَجْنَحَةَ الظَّلَامِ. يُحَدِّثُ الْعَصْدَى فِي الْمَدَى خُسُوفَاتٍ رَتِيَّة. وعن الكثافة تَنْبَجِسُ ظِلَالُ راحلة، دُخْرَجَاتُ نَارِيَّة، تَلَاخُ نَشْوَان. . . النَّارُ. . . الدَّمُ. . . الطَّهَارَةُ!

توجهت نحو البيت، واستقباني لَفِيثٌ مِنَ الْكَلَابِ تَبْدُو مِنْ خَفَةِ حَرَكَاتِهَا أَنَّهَا مُرَوَّضَةٌ فَقَطْ عَلَى الْإِفْتِرَاسِ. كان صوت العجوز كافياً لردع شراستها وتفريقها. على مَبْعُدَةٍ مِنَ الْبَيْتِ، جَحَّتْ عَلَى قَوَائِمِهَا رَهِى تَهْرُ. «سَمِعْتُ هَذِهِ الْكَلَابَ جَاوَزَتْ الْقَرْيَةَ يَا سَيِّدِي. . . ابْنِي، وَهُوَ قَائِدُ الْقَبِيلَةِ، وَوَضَعَهَا عَلَى الْإِفْتِرَاسِ، إِنَّهُ يَثِقُ فِيهَا أَكْثَرَ مِنْ بَنِي آدَمَ». ماذا؟ كيف؟ أنا في بيت قائد القبيلة؟ ما مصري لو عثر عليّ رُفْعَةُ زَوْجَتِهِ؟ لَلْتُوْ تَصَوَّرْتُ شَخْصاً جَلْفاً، ذَا هَيْئَةٍ خَشِيَّةٍ، يُسَفِّدُ ضَحَايَاهُ بِمِخْرَاكِ قَبْلِ أَنْ يَرْمِيهَا فِي نَاعِ بَثْرٍ. قلت في نفسي بأنه فات الأوان لكي أترجع. ما بين الرُّبُوحِ وَالْخُسَارَا خَيْطٌ رَفِيعٌ تَنَقَّلْتُ دَوَمَا بِهَلْوَائِيَةِ عَلَى ارْتِجَاجِهِ. وفيما كلُّ مَرَّةٍ، كُنْتُ أَسْقُطُ وَاقِفاً عَلَى رِجْلِي.

هذا المساء، عليّ أَنْ أَهْزِمَ أَتْفَةَ السِّيَادَةِ، أَنْ أَسْمُو بِالذَّنْبِ، أَنْ أَرْسُخَ نُكْهَتَهُ الْمُرَّةَ فِي ذَاكِرَةِ السَّلَالَتِ الْبَاطِشَةِ، أَنْ أُنَمَّتَ لَهَا وَهَنُ الْكِبَرِيَاءِ وَحِجْمُ الْإِحْلَامِ الْبَرِيَّةِ.

دخلنا الغرفة، وكانت مهَيَّأَةً كَمَا أَمَرْتُ بِذَلِكَ. الشَّيْءُ الَّذِي أَثَارَ انْتِبَاهِي، وَبِالنَّاتِجَةِ هَيْجٌ حَوَاسِي، هُوَ الْبَيَاضُ. مِنْ طَلَاءِ الْغُرْفَةِ، إِلَى لِبَاسِ الْفَتَاةِ، إِلَى جَوْخِ السَّرِيرِ. . . بَرَاءَةُ الْعَرَاءِ تَسْتَدْعِي الْهَتَكَ. أَهْمُتُ الْعَجُوزَ بِأَنْ حُضُورَهَا غَيْرُ ضَرُورِي؛ وَمَا أَنْ انْسَحَبْتُ حَتَّى اقْتَرَبْتُ مِنَ الْفَتَاةِ. أَخَذْتُ بِيَدِهَا، هَبَيْتُ نَفْساً حَفِيْفاً عَلَى رَاحَتَيْهَا، وَطَلَبْتُ مِنْهَا أَنْ تَغْلِقَ عَيْنَيْهَا وَأَنْ تَسْتَلِمَ لِإِحْيَائَاتِي. لِهَذَا لُفُورٌ يَا رَبِّ أَمْدٌ رَقَبَتِي، وَاتِّنَازُلٌ عَنْ حَظِي مِنَ الْآخِرَةِ! كَانَتْ أَيْةٌ: السَّاقُ مَجْدُولَةٌ، الصَّرَّةُ نَابِضَةٌ،

النَّحْرُ خَافِقٌ حَلَمٌ سَبِيحٌ أَصْبَحَتْ فِيهِ سَيِّدًا لِلْعَتَمَاتِ. لَيْمَتِ الزَّمَنُ، وَلَيْمَتِ الْمَوْتَ.
 كُنَّا قَدْ تَمَرُّغْنَا فِي عَمَقِ اللَّيْلِ لَمَّا اهْتَزَّ الْبَابُ تَحْتَ وَطْءِ ضَرْبَاتٍ عَنِيْفَةٍ وَمَتَلَحِّقَةٍ. الْقَائِدُ!!! مِنْ
 وَرَاءِ الْبَابِ صَرْخُ الرَّجُلِ بِأَنَّهُ لَيْسَ بِحَاجَةٍ فِي بَيْتِهِ إِلَى وَلِيِّ أَوْ صَالِحٍ، وَبِأَن زَوْجَتَهُ إِذَا كَانَتْ عَاقِرًا لَمْ
 سَيَطْرُدْهَا وَيَتَزَوَّجُ نِسَاءً أُخْرَى. أَلَيْسَتْ مَهْمَةُ الْأُمِّ أَنْ تَبْحَثَ لَهُ عَنْ أُمِّ أَبْنَائِهِ. التَّقَطُّتُ سِرْوَالِي، وَقَفَزْتُ
 مِنَ النَّافِذَةِ. أَنْ أُرْكَضَ إِلَى أَنْ أَطْرُدَ الْمَسَافَاتِ، أَوْ تَلْتَقِطَنِي رِصَاصَةُ خَاقِقَةٍ: هَذَا مَا فَكَّرْتُ فِيهِ وَأَنَا أَعْدِي
 بِمِطْلَاطِيَةِ فِي اتِّجَاهِ الْفَرَاغِ. وَلَمَّا انْحَدَرْتُ إِلَى مَا يُشْبِهُ غَابَةِ قَزَمِيَّةٍ، حَمَلْتُ نَسِيمَ الصَّبَاحِ إِلَى مَسْمَعِي طَلْفَةٍ
 نَارِيَةٍ تَضَاعَفَ صِدَاهَا فِي الْجِهَاتِ الْأَرْبَعِ. آهْ عَزِيزَتِي! تَأَلَّفَتْ فِي تَضَمُّنَاتِكَ الصَّامِتَةِ. الطَّلْفَةُ الَّتِي
 أَصَابَتْ بِرَأْسِكَ اخْتَرَقَتْ جَنُونِي الْمَقْدَسَ، وَفِي الْوَقْتِ ذَاتِهِ بَعَثَتْ نِيْهِي. أُمَّا الْآنَ وَأَعْرِفُ أَنَّ الْجِيَادَ
 تَلَاحَقَ خَطْوِي، - وَمَنْ يَدْرِي - لَرُبَّمَا عُذْتُ عِنْدَ غَبْشَةِ الصَّبَاحِ إِلَى مُرَاكَشٍ. لَكِنْ أَيْنَ هِيَ مُرَاكَشُ؟

بَارِسُ

الشخص الثالث

ابراهيم عبد المجيد

.. والحكاية ان لي صديقاً أحبه يعيش في حي «كفرعشري»، تعودت أن أمضي عنده وقتاً طويلاً في لبالي الشتاء، ولا أتركه إلا حين يتصفى الليل.

أتركه وأقصد محطة الترام فوق بداية الكوبري الصغير الذي يسميه الناس «كوبري التاريخ»، نائق منتظراً آخر ترام تأتي من المنشية لتقلني الى حي «المكس» حيث تسكن أسرتي.

المكان حولي واسع، لكن تراودني دائماً الرغبة في الهروب منه، والمكان حولي، رغم برد الشتاء، منعش، لكنني دائماً أشعر أن في هوائه أشياء غامضة تتحفز للهجوم عليّ، وكثيراً ما أمسكت بنفسي واقفاً على أطرافني مستعداً للجرى.

يدهشني هذا الشعور فأظل التفت حولي. على يميني الشارع الذي يفصل ترعة المخمودة عن مستودعات القطن العتيقة العالية، ذات النوافذ الضخمة المغلقة بالليل، وأتايح الشارع وهو يفصل، أمامي مباشرة، شارع الترام، ليدخل في وسط حي كفرعشري، ولا أرى إلا صمتاً، وضوءاً شحيحاً أمام مركز قوات الاطفاء الساكن الذي لا ألمح أحداً من جنوده، وخلفي مباشرة، فوق رصيف الكوبري، كشك سجناء يغلقه صاحبه مبكراً. وأعلو ببصري في الفضاء فأجد المنطقة كلها شديدة الظلام إلا من لمبات هامة أعلى جدران مستودعات القطن. لمبات مخنوقة صفراء، لا يصل ضوءها إلى الأرض. لكنني أرى الأرض السوداء لامعة مغمولة دائماً بالمطر، وأرى بقايا مياه الأمطار المحبوسة بين مربعات البازلت الاسود، وأرى أخيلة غريبة تتحرك فوقها ولا أعرف مصدرها. أعود إلى نفسي فأجدي متحفزاً للهروب، والترام لم تأت بعد، فاتحرك إلى سور الكوبري الرخامي العريض الأملس، أرتاح بكفي عليه، وأنظر إلى مياه ترعة المحمودية الساكنة تحت الكوبري، وأتأمل البحر الأبيض الذي يعلوها، واتعجب ان يحدث هذا في الشتاء، واستدير في توتر، وادرك انني سأفشل للمرة المائة في الحديث الى ذلك

الشاب الذي يبدو في مثل عمري، والذي أجده كل ليلة، بعد ان انتهى من السهر مع صديقي، وأصل إلى موقف الترام. ذلك الشاب ذو الجاكيت الجلدي الاسود الواقف مثلي ينتظر الترام، لكنه دائماً يضع يديه في جيبي الجاكيت، وينكفئ برأسه إلى صدره في محاولة دائمة لاتقاء البرد الذي لا أشعر بوجوده. إذ أدرك انا ان مياه ترعة المحمودية ترسل الينا دفناً اختزنته بالنهار.

لماذا كلما حاولت الاقتراب من ذلك الشاب رأيته يتعد؟. حتى في الأوقات التي يبدو فيها ذاهلاً عني، أقترب منه، فيشيع بوجهه عني في اللحظة التي أكاد فيها أتكلم، ويمشي خطوات قليلة ثم يقف. لقد حدثت صديقي الذي أحب السهر عنده فقال:

- كل ليلة تجد الشاب نفسه؟!

- أجل.

أمر غريب حقاً. ربما هو أيضاً يريد أن يتحدث معك ولا يجد الطريقة المناسبة. وبالطبع لم يكن كلامه مقنعاً لي. ولم أشأ أقول له أنني لولا رؤيتي لهذا الشاب كل ليلة لما وقفت انتظر الترام في هذا المكان. إنه مكان مليء بالحركة بالنهار، تمر به مئات المركبات من كل نوع، ترام، وأوتوبيسات، وعربات نقل كبيرة، وصغيرة، وعربات كارو، وعمال القطن، وعمال البحر، وعمال السكة الحديد، ويبدو انه، بالليل، حين تنتهي الحركة يحتفظ بروحها، فيبدو مرهقاً رغم اتساعه، مخيفاً رغم هدوئه. شيء مجهول مليء بالتوجس.

لم أقل لصديقي شيئاً من ذلك، وتركت الأيام تمضي، لا أنقطع عن زيارته، ولا أكف عن محاولة الحديث مع ذلك الشاب ذي الجاكيت الجلدي. ومضت تقريبا ثلاث سنوات فإذا بنا، ذات ليلة، ونحن نتنظر الترام متباعدين، ينضم إلينا شخص ثالث. رجل رأيناه قادماً إلى الكوبري على مهل، وحين اقترب رأيناه شيئاً هرمأ لا تقبل سنه عن ثمانين سنة. كان يرتدي معطفاً أسود من الصوف، معطفاً طويلاً يصل إلى خدائيه، وكان له شعر رأس أبيض طويل منكوش، وشارب أبيض طويل منكوش أيضاً. لقد اقترب الرجل منا حتى إذا توسطنا تقدم خطوة ليلمس السور الرخامي العريض للكوبري. لوهلة ظننا أنه سيجلس تحته يرتاح بظهره إليه، لكنه صعد فظننا وهو يصعد أنه سيجلس فوقه، لكنه وقف عليه، وقبل ان نندش، أنا والشاب ذو الجاكيت الجلدي الأسود، الذي كان يتابع الرجل مثلي، والذي لا بد كان يشعر شعوري نفسه. رأينا الرجل يقفز من فوق السور الى ترعة المحمودية، وسمعنا صوت اصطدام جسمه بالماء، وأسرعنا ننظر فلم نر الا مياهاً ساكنة وظلاماً، ولم يعد هناك صوت من أي نوع.



انقطعت عن زيارة صديقي عدة أيام، وفكرت أن لا أزوره بعد ذلك أبداً، لكنني لم استطع. لعلني

كنت اريد ان اسمع منه شيئاً عن الحادث الذي لا بد شاع أمره، فترعة المحمودية آسنة المياه، والجنة لن تظهر في مكان بعيد، لكن صديقي لم يتحدث في اي شيء قريب من الحادث فوجدت نفسي أقصه عليه.

- غير معقول!

- هذا ما جرى بالضبط.

ورأيت صديقي يقف فجأة، وينطلق في ضحك صاخب، ولا يكف عن النظر إليّ. في البداية رايت عينيه تتألقان، ثم رأيتهما تتسعان بشكل لا يمكن تخيله. لقد بدا لي أنهما صارتا في اتساع الحجرة التي نجلس بها، وبدا لي وجهه مسخاً مثيراً للرعب.

لقد استغرق ضحك صديقي وقتاً طويلاً، حتى إذا هذا لم أستطع أن ابتعد بعيني عن وجهه. تركه ولم أشأ الوقوف على محطة الكوبري. مشيت حتى «سيدي القباري» وهناك انتظرت الترام، حولي محلات الفاكهة المغلقة، وعلى الرصيفين عربات يد خالية ينام فوقها أصحابها، وتحت بعضها أطفال نائمون أيضاً، وأمامي «سينما الهلال» الشعبية يعلن افيشها فوق واجهتها المغلقة فيلم «أنيلا الجبار»، حيث يبدو جاك بالانوس بوجهه الكشر ينقض ببلطة على جيف شاندر ذي الشعر الابيض، الذي يرفع يده بالسيف يتقي البلطة، وقريب مني الفرن البلدي الجديد، أسمع أزيز نيرانه، وأسمع صوت عماله عالياً ولا أفهم كلمة واحدة مما يقولون، وأسمع ضحكاتهم الطويلة الرنانة. وتعودت ان انتظر الترام، كل ليلة أزور فيها صديقي، في محطة سيدي القباري. لكنني كنت أعرف أنني أختلس النظر الى محطة الترام فوق كوبري التاريخ كل ليلة أيضاً، لأرى ما إذا كان الشاب ذو الجاكيت الجلدي الاسود قد عاد أم لا. ودائماً كنت لا أجده. وظللت لا أجده حتى دار العام وانتصف شتاء جديد فوجدت نفسي أتقدم الى المحطة. رأيته واقفا بنفس الجاكيت الجلدي، وتذكرت كيف كان من الممكن ان نتحدث ليلة الحادث، وكيف اننا لم نتحدث، فقط تبادلنا النظر في هلع، ثم لم نتظر الترام. مشينا واختار كل منا رصيفاً حتى وصلنا الى سيدي القباري، فقاء مني. هل يمكن ان نتحدث الليلة؟ تساءلت في نفسي، وقلت ربما، وسابداً بالحديث عن انتحار العجوز.

- مساء الخير.

ورد علي بصوت لم يصلني واضحاً، ثم ابتعد وراح يمشي خطوات الى الامام وإلى الوراء متجاهلاً وجودي تماماً. لم أعاود محاولة الحديث، وقررت أن لا أفكر حتى في ذلك، ورحت أتأمل اتساع المكان واتساع الظلام وانطلق الى بحر الماء الابيض فوق مياه التربة واتعجب، ثم انظر إلى أرض الشوارع السوداء المشوشة المطر، والمحبوس بعضه بين مربعات بلاطها البازليتي، واتساءل من اين تأتي كل هذه الاخيلة فوق الأرض؟ وارفع رأسي إلى الفضاء فلا أرى نجوماً ولا قمراً، وأقول لا يمكن ان

تصنع اللبسات الشحيحة أعلى جدران مستودعات القطن كل تلك الأخيلة، وظللت أفعل ذلك كل ليلة متعمداً تجاهله تماماً، حتى جاءت ليلة وجلدت نفسي أقف فيها وحدي فوق المحطة. كانت تلك أولى مرة أصل فيها قبل وصوله، رغم أنني تركت صاحبي متأخراً عن الموعد الذي اعتدت الانصراف فيه. بدا لي المكان موحشاً بحق، ولم استطع الوقوف وحدي. لا بد أنني تعودت على وجود الشاب ذي الجاكيت الجلدي الأسود الذي لم أجده الليلة، وما كدت أخطو مغادراً حتى لمحته قادماً واضعاً يديه في جيبي الجاكيت، ويقفز برشاقة فوق بلاط الشارع، فداخلتني راحة غريبة، وزفرت بارتياح. ووقفت هادئاً إذ ملأني يقين غريب انه سيحدثني الليلة، حتى لو قال فقط مساء الخير، ربما بعد ذلك أعرف اسمه، ويعرف اسمي، فالصداقة تنمو حتى بين الانسان والجماد، وليس من المعقول ان يتجاهلني كل هذا الوقت، وأدركت لهفة الأب على لقاء ابنه الضال، وأحسست بصدري ينبض بسرعة متأهباً لاحتضانه، لكنني رأيته يتمهل، وينظر إليّ متردداً كأنما يهم بالتراجع، ثم رأيته يتقدم بعزم متجاهلاً وجودي، ووجدت نفسي أتابعه كشعاع ذاهل، حتى رأيته يقترب من السور الرخامي العريض للكوبري، ولا أعرف لماذا في هذه اللحظة سمعت ضحكات صديقي، ورأيت عينيه تتسعان بحجم الحجرة، لقد كانت لحظة أقصر من احتباس الأنفاس، وأقصر من انطلاق الدهشة من عيني: لقد صعد الشاب ذو الجاكيت الجلدي الأسود سور الكوبري، وقفز إلى ترعة المحمودية، وسمعت صوتاً اصطدام جسمه بالماء.

قصة

أهل الكهف

فؤاد ميرزا

الخيمة في مصباح، والمصباح في زجاجة، والزجاجة هي رأسي . . هكذا يتبدى الحلم . هكذا أراهم الآن كما أراهم حينما أنام . بدويثرون في رأسي . ثلاثة بدو حول نار . وهم يتكلمون أو يناقشون أمراً ما . والأمر الذي يشغل رؤوسهم خطير . لكنني لا أعرف عنه شيئاً . وهم يتكلمون بأصوات خفيفة تشبه الوشوشة . وأنوفهم حمراء ضخمة . وهي تتقارب حينما يتكلمون . وكانوا يمدون أيديهم فوق «منقلة» متأججة الجمرات . وهم بدو . ثلاثة من البدو في خيمة مضادة بفانوس . وهم في زجاجة . والزجاجة هي رأسي .

أنا أراهم الآن، في رأسي وأمام عيني في آن واحد . وأنا أسمعهم، لكنني لا أفهم من كلامهم شيئاً . وهم يتحدثون في أمر ما . لكنني غير قادر على التدخل أو التطفل عليهم . هم لا يرونني ولا يعرفون أنهم هناك . وهم يحسون بالأمان، كما لو أنهم في خلوة، في خيمة آمنة، في صحراء - صحرائهم . هم آمنون ويتحدثون في أمر ما . وما إني أراهم يشربون قهوة بفناجين . يهزونها أمام وجوههم، ويتطلعون في عيون بعضهم البعض . لهم عيون سوداء غائرة متألثة، مشحونة بالانتباه والتوجس . وكانوا يتحدثون في أمر ما . أنهوا حديثهم وانسحب اثنان منهم ليناما تحت أغطية قريبة منهما وبدأ بالشخير . أما الثالث فلقد خرج للتغوط خارج الخيمة .

أود أن أمسكهم بأصابعي وأسحقهم مثل حشرات وأطردهم من رأسي . لكن رأسي زجاجة مفرغة، وهم هناك ينامون في أمان .

يعود البدوي الثالث من تغطوه خارج الخيمة، وينفض ماء فوق «المنقلة» فيطفيء جمراتها، وينساقط الرماد فوق الأغطية . ثم يدخل فراشه أيضاً لينام . أنا أرى رؤوسهم المكشوفة الآن . أثر لصلع خفيف وشعر أشيب . كان الثلاثة في عمر واحد، يتشابهون تماماً، لكنهم لم يكونوا إخوة .

حينما سأنام من جديد سيعودون للاستيقاظ. يجلسون جلستهم نفسها، ويتحدثون في موضوعهم الخطير نفسه. يبدو أنهم قد ألفوا هذا الأمر وكرروه آلاف المرات. موضوعهم، حركاتهم الحذرة، ويردهم الذي لا يحد.

يبدو أنهم لا ينوون مغادرة الخيمة، وإنهم لم يسأموا من وجودهم هناك. يبدو أنهم لم ولن يحتجوا، أو أن في نيتهم تغيير موضوع حديثهم. لكنهم كانوا هناك في انتظار وترقب. انهم في ترقب للإشارة التي ينتظرون. أرى الآن بنادقهم المعلقة على أعمدة الخيمة. إنهم سيخرجون يوماً ما. . لكنهم الآن سيقون وسيستظرون الإشارة. سيعلقون بنادقهم إلى أكتافهم ويغادرون. أنا أرى في وجوههم الحزم وخطورة الأمر الذي هم عازمون عليه. لكني لا أعرف عن أمرهم الخطير هذا شيئاً. الإشارة لم تعلن واللحظة لم تحن بعد. لذا فإنهم باقون هناك، متمهلين، ينامون ويصحون. يجلسون حول النار ويتشاورون بأسنان صفراء. يشربون القهوة ويهزون فناجينهم في وجوه بعضهم البعض. اللحظة لم تحن، لذا فإنهم سيتمهلون. سينامون ويصحون، ويهزون فناجينهم في وجوه بعضهم البعض.

إنهم هناك في خيمة، والخيمة في زجاجة، والزجاجة هي رأسي.

وقائع موت «الخضرة»

عبد الجواد

في اليوم الموعود من ساعة ليل شتائية ماتت «الخضرة»، أم جدي، وست أمي، لما جاءت من مشوارها اليومي وفرطت على حصير الأرض وماتت.

ويموت «الخضرة» صارت أمي يتيمة الست والجدة، ومن أجل ذلك بكى مرّ البكاء على آخر الناس الطيبين، الذين عاشوا قدر ما عاشوا لا أحد سمع لهم حساً، ولسانهم كان ينطق شهداً، ولم ينطقوا بالعيب أبداً، وما الواحد منا إلا سيرة - هكذا رثت أمي ستها لما سمعت الخبر المشؤوم، فجاءت على «ملا» وشها من بولاق الدكرور حتى كرم الضبيع ليل في ظرف ساعة زمانية، وبين عينيها أن الموت أشد من ضرب بالسيف، ونشر بالمناشير وقرض بالمقاريض، وإن أهونه كما الشوكة في الصوف، فهل تخرج الشوكة من الصوف إلا بصوف؟ كما قال إمام المسجد المجاور لبيتنا ظهر يوم جمعة فبكى أمي لحدث الإمام، وبكى أنا لبكاء الغالية.

والذي حدث حدث، فجأة، فقد كانت الساعة ساعة ليل، وكنا نجلس في المنذرة الكبيرة التي بناها جدي الكبير في الزمن الأول طوية من فضة وطوية من ذهب، فلما جاء الطوفان مات من مات وفر من فر، وانهدمت وبنيت بعد ذلك بالطوب النقي حتى وقتنا هذا، فكان يجلس جدي وخالي وامرأة خالي، وحولنا المنقد عليه القوالب والعاء، ودخانها يملأ المنذرة، وعزال الشاي جنب خالي، حين دخلت علينا «الخضرة» بفرعها الطويل المائل للأمام. لم تلتفت إلى أحد، ولم تتحدث إلى أحد، بل اتجهت مباشرة إلى الحصير بجانبني وجلست، ثم أنها مددت رجلها وفردت جسدها وقالت طويلة مطوطة فسمعها الجميع: أنا تعبانة، نفسي أنام. ثم انها أغضت عينيها وماتت، وخالي كان يصب الشاي لما التفت إليها وإلينا وقال: يصوا. فرأينا، وتحقق الجميع من موتها، وركن خالي عذّة الشاي على جنب وقال شاي النيلة والسخام، وسبل عينيها ولقنها الشهادتين، وأخرج منديله طبقه ووضع حول

ذقنها، ورأسها، وربطه فصوت امرأة خالي لما رآته انتهى، ويكى جدي وقال: إنا لله وإنا اليه راجعون، انتم السابقون ونحن بكم لاحقون يا أم. والتمت الناس، ذاع خبر موت الخضره زوجة عفيفي أبو راضي الراحل العظيم، والعائش من أعمار الخلق مائة سنة وعشرين ونصف سنة، وباني مقام سيدي عبد الله الضبي صاحب المعجزات في الزمن الفائت، عاشها يأكل من عمل يده حيث كان يعمل قصاباً، وتمنى أن يموت على فراشه متكئاً فقالها. ودار النجا بون حول كوم الضبي يطبلون ويسمعون الخلق: اليوم ماتت الكريمة بنت الاكرمين زوجة ضمين صاحب المقام، والحاضر يعلم الغائب. فهجت الناس وضجت، وجاءت الركائب من كل البلاد للوداع الأخير.

و «الخضره» العارفة بقصص الانبياء وأساطير الأولين، والتي ما كانت تملأ عروايتها لنا في قاعاتها المظلمة، والتي ليس بها سوى فرن كبير بحجم القاعة كان يحمي أول الليل وتنام عليه في زمن عفيفي أبو راضي زوجها، الذي رحل وهي صغيرة فلم تنجب في حياته سوى خمسة بطون فقط، فأقسمت الا يحمي الفرن وتنام عليه بعد رحيل الغالي الذي قطع بها هي فقط، وتركها وحيدة بعد أن تزوج عياله وعياله فكانت تذهب الى مشوارها اليومي آخذة معها في كم جلبابها الأسود المتآكل رغيين من عيش «البتاوة»، وفي جيب سيالتها تلقية سكر سترافيش وشاي ناشف، وكان البعض يراها تذهب الى التراب وتشج بيدها جاهرة بالسلام، وأمام تربة عفيفي تفرص وتظل تبكي قدر ساعة زمانية، حتى يحضر اليها فيأكلان سوياً ويشريان الشاي المعمول على عظام الموتى المشتعلة، ثم أنها بعد ذلك تتودع منه وتتوجه الى البحر، حيث مقام مولانا عبد الله الضبي الذي بناه عفيفي قبل أن يفارق، فتجلس هناك عند شاطئ البحر تتحدث الى خلق لا أحد يراهم سواها، ومنهم الشيخ عبد الله الضبي نفسه، الذي كبش من كنوز البحر واعطاها فأخذت ما تيسر حمله وغلا ثمنه، وخبأته في الفرن داخل القاعة التي لم يدخلها أحد سوانا، فكانت تأمرنا بالجلوس دون حركة، وحتى لا نفكر في البحث عن كنزها المخبوء كان تجيء بالمنقد وتشعل عيدان القطن الجافة، وتعمل عليها الشاي الثقيل، وتقول وهي تنفخ النار وتشمع أنفها في كمها المبلول دائماً:

أقول لكم على مسألة الجدع فيكم يعرفها، ليه ربنا سمى عزرائيل عزرائيل؟

وكنا نعرف هذه المسألة وغيرها مما كانت تحكيه لنا، وكنا نخاف ان تغضب منا فنقول في نفس واحد: لا نعرف يا ست. وكانت هي تفرح لذلك، وتنتظر لنا من تحت لثحت وعيناها تبرقان، وأنفها الطويل المقوس يتلوى مع دخان الولعة، ويرسم في عيوننا أشكالاً، وتقول: لأن أبونا آدم لما أراد ربنا أن يخلقه أرسل سيدنا جبريل يحضر له حبة تراب من الأرض، فزلعت من سيدنا جبريل وأخذت على خاطرها، وحلفت بربه فرجع وما أخذ شيئاً، فأرسل سيدنا ميكائيل فعملت معه مثلما عملت مع جبريل، فأرسل أحد الملائكة فلما قالت له ذلك زغدها بحربته في بطنها وكبش من ترابها، غصب عنها ورجع

الى ربه فسمه عزرائيل، لأنه لا يعثر أحداً، وجعله ملاكاً للموت، وهذه وظيفة من ساعته الى ابد الأبد، ليست له شغلة سوى أن يزغد الناس بحرته فيموتون. وتتساقط الدموع من عيني «الخضرة» وتطلع إلينا: هل رأى احدكم سيدكم عفيفي؟ زغده القاسي بحرته وما عذره، كان ساعته نائماً على حجري هذا، وتشير الى حجرها وتبكي وتشن وجسدها الهزيل يهتز، ولا تسكت إلا إذا رأنا نخرج ما معنا من قروش فنعطئها لها فتضحك، وتمسح وشها بذيل جلبابها وتقوم فجأة تشوح بيدها: أما أقوم اشترى تلقمة شاي وسكر أحسن زمان سيدكم ينتظرنى على نار.

«الخضرة» ماتت حين ذهبت الى التراب وجلست في انتظار عفيفي فلم يطلع لها كعادته، فأيقنت أنها لن تراه مرة ثانية بعد الآن، هو الذي عاش معها حيناً من الدهر ما قال لها أف قط، ولا نهراً، بل ظل يسمعها قولاً جميلاً، فأنجبت له خمسة بطون على التوالي، وحمى له القرن كل ليلة حتى لحظة موته لما كان نائماً على حجرها، وكان يضبط على عصب وركها بكفه الكبيرة، فسمعت شهقته ورأته ينو الى الاعلى متتبّعاً روحه التي فارقت جسده تواء، فقامت أشعلت وإبرور الكاز. سخنت عليه ماء، وخلعت دهموه وغسلته، والبسته جلابة الصوف الانجوري، وعباءته الجوخ، وشال العياقة، اشيائه التي ما كان يرتديها الا في أمر جليل، فلما أتمت ذلك أنامته على ظهره وفردت عليه الحرام الصوف، وقامت دارت على بيوت اولاده في ساعات الصباح الأولى تخبرهم بموت أبيهم، لكنها أقسمت أن عفيفي يجئها كل ليلة بعد أن تنام الخلق، ويظل معها حتى أذان الفجر، ومن أجل ذلك هي تعيش حتى الآن. هذا الكلام قالته امرأة خالي لما كانت تحكي لخالي فقال لها هس يا مرة، اياك أسمعك تقولي هذا الكلام لأحد، بلا فضائح. فسكنت وهي تضرب كفاً على كف. وقال خالي لامرأته همساً: أقوم ادعيس عندها. وخرجت وقلت انه ذهب للبحث عن الكنز الذي تخبئه في قاعته، لكنه عاد سريعاً وقال في غضب: الدنيا بتشتي قومي ولّمي قوالح، ولما كانت تولع القوالح كبس عليّ النوم فنمت، ولكني قمت مفزوعاً على صوت بجاني، تلفت حولي فلم أجد غيري وصوت الريح وهي تضرب شباك المندرة، وضوء اللبنة الصاروخ الموضوعة على الحائط تكاد تنطفئ، لكن ضوءها يتراقص فرايت «الخضرة» وعفيفي يتحدثان، ورأيت «الخضرة» تشير إليّ فجريت على الباب لافتحه فوجدته مغفلاً. ظللت أخط على الباب حتى تمعت، فقعدت جنب الباب ونظرت ورائي، كان ضوء اللبنة الصاروخ يرقص على وش ستي «الخضرة»، وكنت أنتفض وأبكي حين سمعت صرير مفتاح الباب فابتعدت عنه قليلاً فانفتح، ورأيت امي.

قصة

المحروم

يوسف ابوريه

قامت عن فراشها، وسحبت جلبابها الملقى على الأرض، وارتدته على قميصها الأبيض الذي يبدي عري اكتافها، وصدرها الكبير، في النور المنبعث عبر قضبان النافذة، ولَمَّت ثدييها في أكياس المشد الملفت على رقبتها، وأعطاهما زوجها ظهره، وانسحب جهة الحائط طاوياً الوسادة على وجهه. فقامت، ومدت الغطاء الخفيف على عريه المبلل. واتجهت إلى النافذة لتلتقط أنفاسها، ونفثت هواء صدرها دفعة واحدة، فراحت تروح على وجهها بكفيها، وأغرقتها لمعة الماء في القلة الموضوعة بين قضيبين، فارتكزت بركبتها على حافة السرير، ومطّت بدننها فصدرت عنه طقطقات كتمزيق ثوب قديم. ورفعت القلة إلى أعلى ليسقط ماؤها في خيط فضي يبرق في نور عمود الشارع. ويتلقف الفم بعضه، ويسقط الباقي على الصدر، متخذاً فلقة التهدين مجرئاً له. وسمعت الباب القديم للحوش يزيق، ويفتح بحذر، واطلت بعين واحدة، فرأت الشجرة الكبيرة تسقط أخيلة أغصانها على بركة الطلمبة، والكون - المحاط بسور قصير - ساكناً إلا من خربشات الدجاج، وصياح الديكة الذي يتردد من الحظيرة البعيدة.

لم تصلق عينيها لما رأت الباب الصغير، يفتح، ويرتكن على جانب الحائط، ويظهر من بين ضلفتيه شبح قصير بجلباب أبيض، ووجه ملثم بطرحة سوداء، وتعدى الشبح ظل الشجرة إلى النور الخفيف المنعكس على جدار «الفراندة»، وشدت قدم زوجها الغارق في عرقه: قم شوف من دخل الدار؟

وتمللم الزوج، ورفس رجله في ظهر السرير، وأعاد ضبط الوسادة على أذنيه محاولاً استجلاب النوم الذي يعيد لجسمه قوته المهلدة.

وفتحت باب حجرتها بحذر، وقطعت الصلاة الصغيرة بالعرض، وانحنى على الفتحة بين ضلفتي

باب «الفراندة» لثرى شبح «عزيزة» يفتح حجرة الجلوس. صرخ بابها بقوة، فدخلت بكفها لتفادى الصوت، واختفت بالداخل، بعد أن جمعت طرف الطرحة الذي اشتبك بمسمار القفل، فخبطت صدرها المبتل فزعة: يا ليلة سودا! وعادت «سكينة» بظهرها، عبرت تحت المذراع المربع في صمت فوق رف الخشب، ودخلت إلى الصالة الكبيرة، وطرقت أنفها رائحة نوم الأولاد المكسدين في حجرتهم مع الجدة الكبيرة، ومرت على مدخل حجرة الفرن. نظرت بطرف عينها، فلمحت جرمه الضخم، يورجه المسود، وفمه المظلم المفتوح على آخره، فخفق قلبها قليلاً، ورأت ظلام الزريبة الممتدة في عمق الدار، وسمعت حوار البهائم، وصوت اجتراحها المتقطع، وشمّت أنفاسها المحومة في سماء «السالة»، وانحنى على خرم المفتاح للحجرة القريبة من الباب الكبير، ورأت «روايح» سلفتها مستلقية تميصها الداخلي في نور الشارع، الساقط من النافذة على بطنها المتفخخة على آخرها.

وترددت في الطرق على الباب. وقالت لنفسها: أقول لـ «أمنية» أحسن.

وقامت «أمنية» تبص من بين الضلفتين. شعرها المبلول يقطر مائه على كتفها المسدل عليه شال «ليفة أسود»، ومالت بجذعها إلى الخارج، وهمست في أذنها، وبانت الدهشة على ظلال الوجه الفاتح برائحة الصابون المختلط برائحة سيجارة يتلوى دخانها خارجاً من ظلمة الحجرة.

وقالت لها «أمنية»: أخاف لأخذ برد.

وردت عليها مشجعة: الجو صيف.

فطلبت منها الإنتظار حتى ترتدي هلموها.

وركنت «سكينة» بظهرها على الحائط تنظر إلى أشياء الدار الصامتة.

هكذا إذن. أرادني بدلاً لـ «عزيزة» الخادمة. قضى الأيام الأخيرة لا يرفع عينه عني. ترك عمله في حفل أبيه، واختلق الحجب ليقى حول النسوة في الدار، وهو الذي يدي الخشونة في سلوكه معنا، لأن نفسه خليفة أبيه الذي انتهى بزواجه الجديدة عنا. كان ذائباً في نفسه، ويقف مرتعشاً، حين دفع بابي ليلة بات فيها زوجي ساهراً على القطن المجموع بالقرب من الزرعة، ودفعته خارج الحجرة، وهو يكتنم فمي بيده، لأنني هدته بأني سأصوت، وألم عليه كل النائم في الدار، وانسحب كالكلب الذليل جامعاً ذيله تحت بطنه، ولما قصصت ذلك على زوجي قال بتهاون: يا شيخه... أنت تبالغين.

وأنا اعرف انه يخشى أحابيله، وحججه العاقلة التي لا تنتهي، ويعرف مكانة أخيه الصغير لدى الأب الكبير، الذي يعامل الولدين الكبيرين كشغيلة أغبياء، والآخر يأكل بعقله حلاوة، ويقدمه كزكي الأبناء، الحريص على المصلحة، الفاهم لعمل الغيط، الداخل ببوزه في كل أمر، إصلاح السواقي والمحارث، تخلص الاموال المتبقية في الجمعية، السفر إلى المدن لشراء ما يلزم الأرض. ودائماً يردد: «حسن» ابن أبيه... على حق.

وآخر ما أظنه أنه يحوم حول «عزيزة» - المرأة البائسة التي تترك دار زوجها العاجز لتساعدنا في ملء الجرار، وكئنس الدار، وفي الخبز، وفي الغسيل، وتطليح الحطب على السطح، والذهاب بغداً الرجال إلى الغيط.

ولكنها، مقصوفة الرقبة، كيف تطاوعه؟

ما باليد حيلة! ماذا تفعل المسكينة في مواجهته، إذا أعلنت أنه يراودها عن نفسها، سيكذبها ببيجاجة، ويتسبب في قطع لقمته، فالأب دائماً في صفه، على الحق والزور.

وسمعت «أمينة» ترد على زوجها هامة، وسمعت جملته القاطعة: «خلينا في حالنا. واستدارت «أمينة» إلى باب الحجرة لتغلقه، وقبل أن تفعل هذا دخلت برأسها لتقول لزوجها: ستظل نعمة طول عمرك.

ولقت الطرحة على وجهها، وضبطت سفرة الجلاب على صدرها، وتكلمت بصوت خافت: نقول لمراته.

وقالت «سكينة» وهي تصطنع ارتعاشة الخوف: أنا خائفة.

وردت عليها «أمينة»: يا عبيطة.

واتجهت الى الحجرة التي ترقد بها السلفة الحامل، وطرقت بأصبعها طرقات خفيفة لا تصل إلى أذن الجدة النائمة، وسمعتا: «من؟» بصوت بعيد، حجزه البلغم، ونادتا عليها من الخارج، وسمعتا أزيز السرير العالي، وهي تهبط منه، كما سمعتا حفة الشبشب على الأرض المبلطة بالأسمنت، وفتحت «روايح» الباب وهي ترفع خصلات شعرها المفكوك، الذي التصق بعضه على الجبهة المبللة، وحملت مستغربة، ومالت عليها «أمينة» وقالت بطريقة تظهر حرصها على مصلحتها: «عزيزة» تسحب من دارها، ودخلت الحجرة التي ينام فيها زوجها.

وانتفضت «روايح» ولكنها ضبطت انفعالها على آخر لحظة: كلام إيه ده؟

وصمتت لفترة، ورفعت صوتها لتقول: امشي يا امرأة أنت وهي، جتتما على آخر الليل لتقولوا هذا الكلام الفارغ.

قالت «أمينة» وهي تسحب بظهرها: ذنبك على جنبك.

ودفعت «روايح» الباب في وجهيهما، ولم تجدا مفرأ من تسلق السطح، فاتجهتا إلى حجرة الفرن حيث الدرج الطيني.

كان القمر واقفاً على السطح يملأ بنوره المكان، فاخفتتا وراء الصومعة، وفجأة مالت «أمينة» على سلفتها لتقول لها: تصدقي أنه حاول معي من كم يوم.

فضربت «سكينة» صدغها مرات عديدة، وهي تشلشل، وسألت: وماذا فعلت؟ قالت: سحبت

من إنّه واخرجته كالخروف من حجرتي ، وكنت استطيع ان افعل به ما أريد ، وقلت يكفي أني كسرت عينه .

قبل صلاة الجمعة ، جاء الأب من داره الصغيرة ، في قميصه وصداره المزهرين ، قعد على ركبتيه وسط الصلاة ، وصرخ مهدداً ، فانتفض قلب المرأة العجوز ، وتجمع الأولاد الثلاثة حوله ، يصيحون لئلا . بنظرات منكسرة ، رجعوا بظهورهم إلى الوراء مستندين على الحائط ، وخرجت زوجاتهم ، ووقفن إلى جوار أزواجهن ، يتفادين النظر إليه ، وظلت «روايح» راقعة بوزها في شموخ متهالك .

وصرخ الأب مرة أخرى : ما هذا الذي سمعته على الصبح ؟
وأشار إلى «سكينة» فقالت بصوت أبجه الخوف : والله يا سيدي هذا ما شفته واحلف على الخنة .

وقالت «أمنية» بجرأة : شهادة تدخل معي قبري .
ونطقت «روايح» مدافعة عن زوجها الذي وقف رامياً ذراعيه إلى جنبه بإهمال : هؤلاء النسوة يقولن على زوجي ، وهو بريء من كل ما نطقن به ، لأنه كان نائماً معي على هذه الكتبة طول الليل .
وأشارت إلى حجرتها .

ورد «حسن» : لقد عدت بالأمس مبكراً عن كل ليلة ، ودخلت حجرتي ، ولم اخرج منها حتى طلبتي .

ودخلت «عزيزة» من باب «الفراندة» البعيدة ، يحجز شبحها القصير النور القوي ، كانت تميل رأسها على شاش أسود ، ودخلت بخطوات حلزة ، ثم وقفت حين التقت بالجمع .
وانتبه إليها الأب ، ونده عليها بصوت سيّب مفاصلها : تعالي يا بنت .

ودخلت بسحنة بريئة طيبة ، وسألها الرجل بحزم : «أين قضيت ليلة الأمس يا امرأة ؟»
وارتعتش أجفانها قليلاً حين التقت نظرتها بالواقف أمامها بكرشه المنبجج تحت الصديري .
وسحت عين «عزيزة» الدمع ، وانحنى رأسها على الأرض : السماح يا سيدي . لن اعود لفعلتها مرة أخرى . أول مرة أخونك يا سيدي .

اقواس

الطبيعة: هذه الاستعارة

وَقَدْ رُفِئَتْ إِلَى اللّجَنَةِ الْمَشْرِقَةِ عَلَى اللِّقَاءِ الَّذِي سَمِعْتُ فِي الاسْكَنْدَرِيَّةِ، مِنْ ٣٠ أَيْلُولِ (سِبْتَمْبَرِ) إِلَى ٤ تَشْرِينِ الْأَوَّلِ (أَكْتُوبَرِ) الْفَائِدِيْنَ، وَيَشَارِكُ فِيهِ مُفَكَّرُونَ وَأَدِبَاءٌ مِنْ أَطَارَشَتِي، تَحْتَ عُنْوَانٍ: «الْجَوَابُ الرَّئِيسَةُ لِلْإِبْدَاعِ الشَّعْرِيِّ، وَالرَّوَايَةِ، فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ»، فِي نَهَايَةِ الثَّرْنِ الْعَشْرِينَ». وَتَشْرَفُ عَلَى هَذَا اللِّقَاءِ «الْيُونِسْكُو» بِالِاشْتِرَاكِ مَعَ «PEN» كَجِزَةٍ مِنْ مَشْرُوعِ ثَقَافِي عَالَمِي.

حِينَ نَتَحَدَّثُ، فِي الشَّرْقِ، عَنِ الطَّبِيعَةِ، نَتَحَدَّثُ عَنْ أَنْفُسِنَا، فِي السِّيَاقِ الَّذِي يَسْتَوْلِدُنَا مِنَ الْمَاءِ، وَيَعْيِدُنَا تَرَاباً. وَهِيَ - هَكَذَا - تَجَلُّ قَدْرِي، لَا نَحْسِبُ فِيهِ لِحَاظِ التَّزْيِينِ، وَصَوْرَتِهِ التَّرْفِيفِيَّةِ - كَمَا يَحْسِبُهُمَا الْغَرْبُ فِي حَضَارَتِهِ - لِأَنَّهَا الْبِرْهَانُ الْأَصْلُ عَلَى كَمَالِ الْإِلَهِيِّ، يَلِيهَا الْبِرْهَانُ الَّذِي هُوَ نَحْنُ، كَادِمِينَ.

لَوْ بَعْدَ قِيلَ إِنَّ الشَّرْقَ كَانَ أَكْثَرَ انْتِصَاقاً بِالطَّبِيعَةِ، لِأَنَّ الْعِمْرَانَ - عَلَى النُّحُو الْأَكْثَرَ تَسَارِعاً فِي الْغَرْبِ - يَسْتَوْلِدُ لَهُ يَقِيناً آخَرَ يَحْرُضُ عَلَى انْتِمَائِهِ إِلَى الْعِمْرَانِ، لِذَلِكَ يَقِفُ الشَّرْقُ - أَبَدًا - فِي الْمَكْمَنِ الَّذِي يَجِيزُ لِنَفْسِهِ «الْفَتْوَى» الْأَشَدَّ قَسَاوَةً ضِدَّ كُلِّ «هَنْدَسَةٍ» جَدِيدَةٍ لِلطَّبِيعَةِ، بِالْمَعْنَى الْأَخْلَاقِيَّةِ، وَالسَّلُوكِيَّةِ، وَالِاجْتِهَادِيَّةِ، فِي الْآنِ الَّذِي يَحْرُضُ الْغَرْبُ الشَّرْقَ عَلَى نَزْعَاتِهِ هَذِهِ، لِيُؤَكِّدَ - بِبِرْهَانِ الْفُرُوقِ - أَنَّهُ «الْخَلْقُ»، الَّذِي يَعِيدُ إِلَى الْإِنْسَانِ، وَحْدَهُ، أَنْ يَسْتَكْمِلَ شَرْطَهُ دُونَ ضَغْطِ سُلْطَوِيٍّ، وَمِنْ ثَمَّ يُحْيِلُ الطَّبِيعَةَ إِلَى مَشْهَدٍ يَخْفُفُ عَنْهُ عِبُودِيَّتُهُ الْبُطِيئَةَ.

إِنَّ الطَّبِيعَةَ هِيَ يَقِينَتُنَا أَنَّنَا نَمْلِكُ بَرَهَانًا عَلَى مَا يُؤَكِّدُنَا كَخَلْقٍ. وَهِيَ قَدْرُ «الشَّعْرِيَّةِ» فِي نَفْسِنَا، مَذْ تَعْرِفُنَا إِلَى أَنَّنَا لَمْ نَدْخُلْ انْتِطَاقاً حَضَارِيًّا مَعَ الْأَلَةِ، بِسَبَبِ هَذِهِ النُّكْبَةِ الْغَامِرَةِ الَّتِي تَبْهِيهَا السُّلْطَةُ إِلَى الْمَجْتَمَعِ، نِظَامًا بَعْدَ آخَرٍ، إِذْ تَغْدُو الْأَلَةُ - بِالنَّسْبَةِ إِلَيْنَا - شَقَاءً لَا مَبْرَرَ لَهُ، أَوْ رِخَاءً لَا مَعْنَى لَهُ.

لكنّ التّعارض بين أن تكون الطّبيعة إلهاماً، أو برهاناً إلهياً، هو الذي يتسلّل - في انخراط الفكر باقتداره على التّوليد - إلى «الشّعريّة» متجانساً، ومؤثّلاً، بالكثير من الهرطقة الخلّاقة. لذا يتعاضد الخلاف بين الشّعريّة كتمويض بلاغيّ، وبين الدّين الذي لا يجيز خروج البلاغة على وُصفه هو للأقدار.

ربّما علينا - كشرقيّ - أن نتحدّث عن الطّبيعة كاستعارة، وليس كتحديد عينيّ للأشكال والطّابع. فالقيامه الحقيقيّ تنتظرنا على نفيّ بوق لا شكل له، يستنهضنا بأجساد لا أشكال لها، حين نمبر عبورنا المتّزن إلى مصائرنا. أيّ نجتاز «الطّبيعة» الواقعيّة - كمهمّات عضويّة - إلى الطّبيعة الموصوفة متجاوزاً على نسق هندسيّ، له رائحة أعشاب ونخيل، وجداول من لبن وعسل، ليؤكد الغيب لنا - من جديد - أن الحقيقة طيّعة تقدّم نفسها للعقل كبرهان، وليس للبصر كشاهد.

وهذا ما لا يغيب عنا، بالطبع، بالرّغم من ثقتنا في قُدرة العقل أن يقنّعنا بالتّدبير الإنسانيّ للمصائر. غير أن هذه الثقة تتراجع إلى الظلّ أمام الاستعراض القويّ، في الشارع، لوعيد الدّين. لأنّ الخوف - الذي يجعل الاجتهاد عسيراً بعد الآن، وإلى حين لا ندره - لا يترك أمام اليقين «الواقعيّ» مُتّفسّساً، ولا يُمهله ليعتافي: إننا أمام عتبة أخرى من الأرق، أو التّسلّم. كنّا، منذ مطلع القرن هذا، نَسْتَرُشدُ بمحاولات مُمرّقة - لكنها جريئة، أيضاً - من أجل أن نعيّ الطّبيعة كقرار إنسانيّ، بدءاً من «الالتفات القوميّ» إلى المصائر، وصولاً إلى «الالتفات الطبقيّ»، و«الكونيّ»، في تقويم الضرورة التي «تبتكر» الصّراعات. لكننا عُدنا، بسبب خللٍ سيّطوّل بحثه - بين الواقع وبين ما ظنّه وفكر التّغيير، في هذه الحقبة، واقعاً - إلى صعود أكثر ضراوة للغبيّ، كبديلٍ ساحق، ما دام «التفسيريون» لم «يوفوا» وعدهم بنعيم ممكّن من المساواة والخبز. فيما الغيبيّ يعدّ وعداً مُوجّلاً، ساحراً، بنعيم لا يَدْخُسُ، ويتباهى بالطّمانيّة التي يهبها لِمَنطِقَةِ الشّقّ التي تلامس الموت، فيغدو الموت - كسؤالٍ مُغلّقي - مُرَشِداً إلى النعمة.

إنّه النّقْدُ الذي تُسدّه الحياة إلى الفكر في خِفة؛

إنّه نقْدُ الطّبيعة مُسدّداً إلى الفكر، حين الطّبيعة لا تحديّد غير مُحتملٍ، بجعلها الفكر مُحتملةً في سيقاه، ويبتدعها ذاتاً؛

إنّه النّقْدُ الأكثر طيشاً إلى الإنسان، في احتكامه إلى المعرفة كحريّة، وفي تخصيصه الطّبيعة كملهمٍ لِشعريّة ألقه.

ومع هذا نتجرّف - بأعماقٍ متصلةٍ بماضيها الكونيّ، ويبتذلها الأكثر غموضاً - إلى الإعوال.

على «تقنيات الطبيعة»، أي كيفية إنتاجها معرفة، فتَهَبُ ما للأسطوريّ للأسطوريّ، وما للواقعيّ للواقعيّ، وما للشعريّ للشعريّ، لتنسى - بعد ذلك - أيّ جانب علينا أن نتَّخِذَ في «مساحة» الإنسان: أفوضاه، أم سحره، أم هندسته، أم انفلاته الأقصى، أم حكّمته، أم تماهيه الأشدّ رهافة مع الطبيعة ذاتها، التي يَلِدُ بها ذاته، في بحثه عن الحلقة الغامضة، المفقودة، في براهينه على أنه امتلاء من العدم، وفراغ من الوجود؟

الطبيعة - بحذسٍ غير مُعَمَّمٍ - هي كَمِينُ البلاغة وشبّاكها، قبل أن تكون فتنة العقل الذي يقارن بينها كشكلٍ وبين نفسه كشكلٍ. وهي المقاربة التي لا تَفْتَأُ الالة تلجأ إليها لتجعل التسخير - الذي هو ماهيتها - مُحْتَمَلًا. بيد أن المقاربة هذه غير مشفوعة - نسبةً إلى القلق الذي فينا - بمبررٍ كافٍ، لأن الالة غير قَلِقةٍ، صارمة، لا تُشبه أقدارَ وجودنا بفجاءاتها التي نَعْرِوها إلى خَلَلٍ فينا، لا إلى الأقدار. فنحن أكثر «نباهة» من أن نخلط حدود أعضائنا القاتية بحدود الغيب الخالد. وجل ما نتوسّمه في الطبيعة هو اقتدارها - الذي لا نريد برهاناً عليه - على جعل تَمَاسٍ الغيب مع أعضائنا ممكناً، في اللحظة التي تخطفنا، هَلِيعِينَ، أمام رعدٍ يحطم الليل خلف النوافذ كسكرانٍ يحطم القوارير.

ربّما أتحدّث عن طبيعة «أخرى»؛ ربّما عن نظامٍ آخر؛ عن كمالٍ للظلال والكثافات؛ عن فتنةٍ تُهيئُ لحروبِ النَّبَاتِ والجِمالِ، غير مُدْرِكٍ «فصاحة» النظريّ في تمهيدهِ للطبيعة على أنها اختزالٌ للطور الإنسانيّ، من بدايته الحرة كقاطبٍ ثَمَارٍ، إلى داهيةٍ في استبدالِ جَهْدِ العضلِ المقاصر بجهْدِ الآليّ المنافق في قُدْرَتِهِ اللا محدودة. ربّما .

غير أن الطبيعة، في رُغمي الخاص، هي العقلُ مستسلماً لإشكّاله الكبير.

سليم بركات

نيقوسيا، ٢/٥/١٩٩٠

اقواس

الشعر والسفر: اغراء المعنى وطول الاستثناء

(لكن سفر الكتابة هو مواجهة الآخر فيك، دون بحث عنه . وهو انقسام مُركَّب، يحيل آخرك إلى مدُون صلب، يتحرك بكمال لفتك، أو بتقصاتها).

سلم بركات : مشية الشكل

(الكتابة سفر دائم ، ولا شيء يفتت على الدوام).

محمد بنيس : كلمات خاصة

(يمتد في ابتسامة رهبة

يمتد في صفرته المريبة

ويحمل التاريخ

في غيبوبة

قد قُدس الجسم بها

ذنوبه).

بلند الحيدري : خطوات في الغربة

(تفتح العين

يطل القمر

وتتحدث عشرون مليونة).

بخي بن عودة

شيء ما يعرض نفسه للرؤية ، يتقدم نحو زاوية مغايرة ، ومن فعل الخَرْقِ يكوكب السعادة والهذيان، الاماطة والحلول ، وإلى حيث اللمعان يخدش قانونية الشكل ، يسافر ، وفي متعة «القَبَّاس» يغزو هذا الشيء ليل الكون ، ولكنه المتصهر في لغة ما هي تنويج للغات لها الذهاب

والإياب، السطح والقرار، يمحو ندوب مرحلة لها الانهيار والصمت، التقشف والخلدان. قارة سادسة هي الكلمة، ولل فعل النسكي مجاهدته الأولى، هو المعنى يمنح معناه، وهو التشديد يمنح نشيده، وهل يروي السفر مداه علية أو لعبة أو مشية. هو التطابق يستحوذ على خلجان الفحم ويذف بالانحراف إلى أقصى الايقاع.

ما أبسط الحنين إلى كف البلاغة، جمر هنا وعوسج هناك، يد ترتج لانسياط ما تراه وما لا تراه، احتمال مبحوح ومجال شكور، وثمة بين قلق الأزمنة أسئلة وفتوحات، تسكع، محو، قذف، تصنيف واغواء بالمصاحبة.

يقول رولان بارت «إن الكتابة الأدبية، مثل الفن الحديث برمته، تنطوي، في آن، على استلاب التاريخ وعلى حلم التاريخ: فهي بصفتها ضرورة تشهد على تمزق اللغات المتصلب بتمزق الطبقات: وبصفتها حرية، تكون هي وعي هذا التمزق والجهد نفسه الطامح إلى تجاوزه».

هو التجاوز يغزو المكان الآمن، يقوض المبتدأ ويحرق المفاصل. بهذا الايقاع تفتت الكتابة الأدبية (الشعر) واحدية المكوث والتموقع، جموح اللغة أو انكباحها، وبهذا الايقاع ينشق الشعر عن سلالات الشعر، ينسل، يهاجر. قد تلتظي ونحو الرعشة يتقدم مستدعيًا ما تبقى لاستثمار التدوب والآثار. بين الاستلاب، والحلم، ثمة ذلك المعنى الذي يليق بالسفر، وأن يتواجد أو لا يتواجد فذلك هو السؤال، وفي السؤال تتبادل الكلمات الضوء وتفتح باب المحاكمة أمام المعنى، محاكمة السؤال نفسه.

عن السفر يحدثك السفر، شعرياً: هو هذا المعنى حيث لا يخفى إلا ليين عن قدرة هائلة على المشي والاقلاع والانتقال. ثمة دائماً «أوديسية» ممكنة في أزمنة الشعر وأصواته، على مستوى المدلول، أي على مستوى البنية العميقة.

ليس الالتقاط بهذه الكيفية صعباً ولا متخادلاً، إذ تشير اللغة (الدور الإشاري) وتُفهم، أي تصنع المفاهيم في مدى الدلالة لذلك يكون المستوى الثاني هو الأكثر وضوحاً وإضاءة في سياق تدارس ومقاربة موضوعه السفر.

بل هو انزياح (جون كوهن)، ذلك على مستوى اللغة، أي خلخلة القاموس والمادة والقاعدة، وهو انزياح داخل المعنى، ضمن الانطولوجية الخاصة به، ذلك التحقق المدهش والشاذ للشعرية في الوجود، باعتبار النص الشعري موجوداً من المعجودات، وكائنات في احتفال الكاتنية ببيتها الوقور.

في السفر يكون الضد، الاختلاف (جاك دريدا)، وما هو الشعري يُقيم في الصورة الأخرى للأصل والماهية، حيث يطرح زوايا نظر مغايرة للقبض على خيوطه. والاستحالة إذن

هي نهار التأكيد، إذ ليس المقصود شعر الفكرة أو الحالة أو الظاهرة، بل شعر الية والقسوة والتلاشي، حيث الحدائث هي تجلّ في الموت، وموتٌ في التجلي. ثمة خلاصة فريدة تؤكد نفسها وتفرض نوعاً من التعميم، وهي أن الشعر ليس وساطة. المعنى هنا مادي. في الوساطة يكون المنع والتكتم ويكون الالفاء، وفي هذا المعنى دائماً يتكهي السؤال وتحفل الوظيفة. ولا سفرَ يمتنعُ إذن، أو يقام صلاية الراهنية وساديتها.

ولكن كيف يكون الإدراك إلى هذا الحد قابلاً للوصف، قابلاً للتمثيل وبفعل الشكل يكون الاغراء، يقول دريدا: «يمارس الشكل إغراءه عندما لا نعود نتمتع بالقوة الكافية لفهم القوة الهاجمة فيه، أي للخلاق»، وحين يزول التمتع تنعدم أو تكاد شهوة السفر، ويقوم الشكل بضرب هجمة النفاذ والاستكناه، ذلك الفعل الذي يتم عادة على حدود الشعب والتعدد، أي على حافة التعب السميد، وبالأحتمال نفسه الذي يتيح الفتح والقاع والدَّري، أي ما لا ينسبط وما لا ييوح. توهجٌ نادر وعِلْيَة (CAUSALITE) مذهشة، إذ في امتلاء جمالية المخفي تصح البقطة والانصات. من هذه الزاوية تناقش الكونية، كونية اللغة والدلالة في الروح القابلة للتعميم، وهي تخترق المكان المعلوم والصامت، المكان الفارغ والهزيل. ينقل الشعر تاريخه بالسفر، مغادراً المرجع الوحيد والأصل الوحيد أيضاً، إذ لا شيء يتحدد كسبيل: أي كنهاية، فحديث الشعر هو حديث البداية، أو تسلسل البدايات على مشارف «الصمت المظلم والموت» (صلاح ستيتية)، ولا يكف عن الخرق والتشظي. ليست ثمة، إذن، من بساطة في ما يرومه خطاب الخلخلة الشعرية، والصعوبة التي يطرحها بُعد من هذا الحجم، هي المفتوحة على ما لا يمكن اقتحامه أو تدميره حتى وإن كانت الحدائث هي «سؤال معرفي مدمر» (محمد بنيس) - بالضرورة أو بغيرها - إذ تنبجس من جديد القوة الضاربة للشكل، تلك القوة المأخوذة من حيرته وقلقه المعارضين للتذكر. «إن أجمل شكل للقصيدة هو الشكل الذي لا يراه القارئ ولا يتذكره» (منير العكش).

صيرورةً وتمازجاً، محو واستتبات والشعر في هذا الفضاء يجازي القيما ويختلف المهوي، بل يدهش ما نعرفه وما لا نعرفه. إنه في السفر عزُّلٌ للمقاومة وافتكاكٌ للمصير، مقاومة القراءة ومصيرها. إذن دعوة إلى خطورة القبض عليه.

ستتوقف عند رينيه شار. لن نديم الأشياء على حالها خارج إمكانات القراءة، ثمة علاقات تظل دائماً متمنعة على الانكشاف، نوعاً ما عسيرة، ذات اقتصاد مكثف وجدير بالحذر.

هذا السريالي يخرج من ألفة أخرى، من مكان طقوسي يرى في مكانيته جزءاً من أنطولوجيا غير معيّنة. ها هو يلدنا على السفر على التلوينة الطمّعة لحوار مستترٍ على حدود

الفكر. ثمة في هذا المثال تدمير للغرابة بالغرابة؛ معنى شرس يوقظ اللغة ويمنحها حيوية أخرى، ما بين الشمس والطاوس والمحاطط وظهر الشجرة، وما بين العرض والسفر مع الدافع التركيبي «لأن».

- من «مطرقة بلا معلم» (٢٧-١٩٢٩)

- علامة عاضد الأشجار، يقول: «لأن الشمس كانت تعرض نفسها كالتاوس فوق المحاطط بدل أن تسافر على ظهر شجرة».

أين يقطن تاريخ السفر، في أية علاقة يستقيم؟

إنه غير بعيد عن هذا الذي يقاومه السفر نفسه، ولكنه المباشر، اللدود، الصارخ، المتته، الهارب، المتعمد، والمتيقن.

يقول رولان بارت «الشعر الحديث في مطلقته. عند الشاعر رينيه شار، مثلاً، يفوق هذه النبرة المطنبة وذلك التنبؤ الثمين اللذين يدخلان في مجال الكتابة، ويطلق عليهما عادة الاحساس الشعري».

سترى إلى ماهية الشاعر لدى رينيه شار، وسنكتشف تلك الغزارة التي تفيض عن حدود الدال.

يقول: «الشاعر، حافظ وجوه الكائن غير المتناهية».

هنا يقطع الشعر «فكرته» من العقلي وينكتب في ما نسميه بالحكمة، والاقتطاع لا يمزق إهاباً ولا يدعو إلى خلخلة، فما يتحرك في هذه الوحدة الخطائية هو الكائن عبر كينونة الشعر، أما الوجوه غير المتناهية فهي التي تسمح بنضج العلية ليس كمبدأ أو قانون، بل كملصق، هيئة، اقتضاب، وبداية اجراء. ففي نفي مبدئية العلية دخول في السفر، دخول منصت، متجول، له دائماً ذلك الضوء النيتشوي، الذي به يفاجئ عتمة الأرحام.

يقول شار: «كل أريج هذه الأزهار لتتقن الليل الذي يهبط على دموعنا».

أربع حركات تزكي هذه الوحدة، واللغة هنا تفر من القناعة، انها لغة مسافرة لأنها مليئة بالاستمرار، إنها إذن مستمرة.

«الشعر لا ينسى تاريخه فيما هو لا يمحو تاريخانيته. بإيقاعه السري يكتب على جسد النص ما لا تريده الذات الكاتبة، يفاصلها وينكتب رغماً عنها».

هكذا تقود غواية الممارسة التأملية محمد بنيس نحو الإقامة في المسكن المعزول، وحيث المغافلة تختار زمنها ومكانها. لا كَفَنَ على الضريح، ولا جسد فوق الركع، غير انشطار أسئلة بها يختار الشعر ما استعصى على التصنيف والجولة، وتنشق ضحكة الشاعر عن ضحك الجماعة.

هو السفر يبارك المغامرة ويخطف عين المسافة في رمزية الهيئة، والمقصود انشباك آخر
لا تحاصره المعرفة التقليدية، بل انشباك يزويج الأسماء ويقلق الأقاليم، ولا شيء يتهدم على
الدوام، ما دام الانشباك منفلاً من بين يدي الخاطف والمخطوف.

للتبسيطة الآن صحتها كما للمطلق والميتافيزيقي انزواؤهما الفحيمي، حيث حيوية
الكوني هي الدم النقي «لِسْفَرِيَّة» الشعري وهو يكتب أثره في ديوان الحداثة الثالثة (على غرار
ما أسماه أدونيس بالحداثة الثانية). (حتى وإن كان المثل يتجاوز عروبة الشعرية إلى الغرب).
يقول محمود درويش، من «مديح الظل العالي»:

كم مرة ستسافرون

وإلى متى ستسافرون

ولأي حلم . .

ثم يقول (أيضاً):

عمّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المسكور عمّ؟

عن موجة ضيعتها في البحر

عن خاتم

لأسيج العالم

بحدود أغنيتي

هنا تتدخل جماعية المُقال، (LE DIT) في غنائية قصوى تطرح السفر على حدود الحيرة
من خلال فواهل أداتية (كم، متى، أي). ثمة التّحدّي والزمني والغائي في سياق شعري يحيل
على نبرة شبه درامية. شبه ارتعاب وشبه توتر، والسفر من خلال الفعل (قواعدياً) ومن خلال
الحركة (دلالياً) هو ما يتكثف إلى حد الانشطار.

أدونيس يقول من قصيدته «هذا ما كتبه محمد بن عيسى الصبيداني قبيل موته».

زهر الاقحوان

لا يزال يغني لموتي

ذات فجر . ويؤثر موتي ليلاً

ليكون البياض الذي يتلألأ في غرة المكان.

شهب تتساقط من شرفات الفضاء

وأراها تطوف

إذن، أتقدم، أسأل عن حالها.

وأحيي خيالاتها.

حول السيرة تتكشف اللغة - القصيدة، وحول السيرة تتقاطع في مستوى ثانٍ توترات جسد مسافر، أما المقطع المنتقى، الذي يكوب الغناء، والتلاؤ، والتساقط، والطواف، والتقدم، ثم التحية، فهو الدليل الذي يركز ذاته في جدل الزهر والشهب.

سعدى يوسف في قصيدته «إنه يحى» يقول:

«رايات يحى، ثوبك المنخوب بالطلقات

يحى في البراري

في قطرة الماء التي انسكبت على قدمين

وانسريت بأفئدة الصغار

رايات يحى تمبر الأنهار والطرق التي اكتظت

وتدخل في منازعنا، مضرجة السرا.

في المقاومة يرتفع الإيقاع وتتفطر اللغة حول المحور البشري (يحى)، عبر إقلاعات تندغم بالطبيعة وبالجواني، فبين القطبين تنهض دهشة مختلفة هي دهشة حلول الذات المحورية في الغيرية. للتماهي يقول المکتوب نيته وعبر ما يسافر في شكل مرئي وغير مرئي، لذلك فاللغة المتقطرة لا تسقط ولا تساقط. هي الأخرى تحل في ما لم تقله، في النقصان الذي يزين العتبة الشعرية، وفي الاسم برمزيته ومن خلال ما يدعو إليه الانبعاث الممكن عبر الانسكاب والانسراب، والعبور، والدخول، وعبر هذه الغنائية المتوترة (اللاهدهو).

مفصلياً ثمة ما يستجمع أكثر من دلالة حول «الرائ السعيد»، أي الرثاء المضاد الذي يضع المرئي في ضوء المعرفة الشعرية، أي خارج دائرية الوصف، حيث تنحل وضعية وتنهض وضعيات، وفي هذه البلاغة يعلو المسافر على الأشياء، لا كدعوة إلى تمجيدية عمياء بل كدعوة إلى تعميم النور.

هو النور والسفر يتبادلان ترف الغواية ويستدهي كلاهما عناصره إلى وجود آخر، من خلال يحى، كحقل سيميائي (أي الاسم - الدلالات) لذلك تخترق البنية المقترحة القراءة - الاستسلام أو القراءة - الارتواء، إذ ثمة ما يبدأ حيث انتهت حظوظ الكلمات (المنازع - السرا) وهما أن لا وهي الكتابة يدل دائماً على السفر.

يقول رولان بارت «إن على النص الذي تكتبونه أن يقدم إليّ الدليل على أنه يرغب في، وهذا الدليل قائم، إنه الكتابة والكتابة هي: علم متع اللغة». في ضوء هذه الفقرة - الشبكة نقرأ رغبة المقروء في القارئ على حدود شبق المعرفة.

هولدرلين يقول في قصيدته «مع الهدوء»: «هي الانهار تنزلق نحو البحر المريض.

والأزمة إذن تهرول نحوك

في ندي الأزليات العتيقة

في أعماق السديم تكون إقامتك.

النهر هنا يقول «بيدا الأمان» رمز لحنين إلى الوحدة العتيقة. أما الشعر، وفي ما يرتبط بيمات السفر ورغم الثيرة القيامية (الاقامة في السديم) فإنه يقيم هو من جهته في الانتقال عبر حركة الموجودات، وحركة الوقت. وما بين الحركتين تَمَقُّصُله التميز والامتياز. نقلة في إبداع الصورة وإدراك ميكرو (كتبها وعمره عشرون سنة) لماهية الشعر.

عن الماهية يبحث الوعي الشعري، وأثناء البحث تتناسج دلالة السفر مقابل وعي حاد بالزمن في المدى التقيض والمضاد، عبر الخروج والانفلات. ألا يعني الشعر، إذاً، طفولة العالم؟ هذه صبغة غير لونية، فما يفر من التلوين يفر أيضاً من نشاط المعلوم.

يكون النص - جزء منه مع مثال هولدرلين - قد أفصح كما يقول جاك دريدا «عن توتراته أو تناقضاته الداخلية وهي التي يقرأ من خلالها نفسه لينسفه ويفكك نفسه بنفسه». المثال هنا لا ينسب لينسى بلوراته، ولا ينكفيء على ذاته إلى حد المقاومة العدمية. ثمة خلف النسق عبور ما، توجه ما، ويتحول المثال (الشعري) إلى عِبَارٍ حقيقي، لا من خلال اللا أصل (النهر) أو اللأخائية (السديم)، بل من خلال هذا الذي يكشف عن نفسه تدريجياً من جراء عِنَادِ القراءة.

يختار هولدرلين فضاء آخر، حيث تتموقع الدلالة (على الحضور) في إمكانية تشويش كل معيار، إذ يغيب ما ينضبط، ما يثبت، وما يستحيل على الأسر، و«الوحدة العتيقة» تفاجيء قشرة اللغة، إذن، تغالب الإشارة، والمعنى لا ينهار دفعة واحدة. إنه يتقدم بين أطراف رمزية (زمنية) وأطراف طبيعية (غير زمنية): الأولى: الأزمنة، الأزليات، العتيقة، الأعماق؛ الثانية: الانهار، البحر، الندي.

من هذين المستويين تتدرج مؤشرات توسطها أفعال (تنزلق - تهزول) وهي أفعال تدل على الانتقال، أي على التيمات فهي داخل الشبكة الخطابية تصنع المفهوم، إذ بالالتحام مع المستويين تثبت خلفية ما هو «أوديسي».

ثراء من هذا النوع، يمنح موضوعه أرضيات ممتازة، ويعزز به أنساغ هي من طبيعة الرؤيا، ومن طبيعة ما يختلج بحثاً عن سرداب أكثر وحشة لقول التيه.

ماذا لو عدنا إلى جاك دريدا، قبل أن نطأ أرضية مزلاجة هي أرضية نيتشه. دريدا يقول «إن كتاب الصحراء مصنوع من رمل؛ رمل لا نهائي، لا يُحصى، ومجاني»، ماذا لو قلبنا المرجع وأعطينا معادلاً مغايراً لطبيعة المرجع وقلنا (إن كتاب السفر مصنوع من شعر، شعر لا نهائي، لا يحصى، «وغير مجاني»).

ثمة نوع من اللاتماثل؟ بل ثمة قصيدة محتومة بوضعية معينة للخطاب القائم، الخطاب

حول السفر، حيث الأجزاء الدالة في اللغة وخارجها تثرى المعنى بالاستعارة، أي استعارة دال وفق منطق معين للحصر. قد يكون الانشاء (النموذج)، نظراً لجماليته، قد فرض هذا الضبط، لكنه ليس ضغطاً على اللغة من موقع تمرکز، بل هو اختبار لمحو هذا التمرکز عبر لذة التشعب والتعميم.

جواز الاستعمالية هنا، إدراك لانحصار اللا أصل (عبد الكبير الخطيبي) حيث المرجع يسقط خارج «الهوية العمياء» في طفولة الكلام، وكتاب الصحراء إذن، وبهذا المعنى، ليس فضاء عيانياً، إنه وضعي، هجوم، انفصال، امتداد، عمل سري له البحث صهوة والتدمير دليلاً.

يقول نيتشه من «المعرفة الفرحة»:

(١) سمعادي:

«حيث تعبت من البحث

تعلمت أن أقوم باكتشافات منذ أن أصبحت الريح صاحبتني

صرت أبهر مع كل ربح».

متعة بحث، هذان ربح، إبحار في المديين، واقتصاد منقلت حيث اللغة تنكسر على حدود بداية ما مسترة في حاضر ممتد، موغل، غالب، ونقي على مستوى التلطف (Ennonciation).

نيتشه يفكر علاقات قائمة في ما قبل الكلام الشمري بينه وبين اللغة من جهة، وبينه وبين الزمن من جهة أخرى. بهذه الكيفية يدشن هيئة جديدة يكون عليها السفر المجرد مقروناً بالتيه. بهذه المصاحبة «للريحية» ومفادرة للتعب ينضبط حس الانوجد، وتتمظهر متعة الانشقاق، وتحل حركة ما راقصة، ظل نيتشه يلخصها كالتالي: «بهذه الأناشيد، وبهذه الرقصات، يظهر الانسان أنه عضو لمجموعة متفوقة. إنه ينسى السير والكلام وها هو يتأهب لكي يطير في السماوات وهو يرقص» (يناير ١٨٨٢).

- نسيان السير والكلام (التعب من البحث)

- الطيران في السماوات مع الرقص (الإبحار مع الريح)

ثمة إذن أناشيد قادمة من مواقع غير مرئية، ربما مجهولة، منسية، ولكن الكتابة هي وحدها التي تجسد «النسيان الفعال» (نيتشه)، تركب في المعنى وبه قلق اليقظة والصحو. هنا يسقط الرهان الهش، تنفك الأحاييل، وتتفجر مجموعة من الإشارات (السنية وغير السنية) باعتبارها أنفاساً مسافرة، «تتمتع الريح» (رامبو).

في جدل الشعر والسفر، يندرج هذا الانشاء، لا من خلال مواصفة برانية، راقصة

وقانونية، وإنما من خلال إنصات مشبع بغذاء جواني هو في أصله تعرفٌ حادٌ وعنيف على «الشعرية» كاستحقاق استثنائي لا يهادن ولا يترب.

في جدل الشعر والسفر، كان التقاط هذه النماذج، ضمن قراءة منمونة بالعاشقة، حتمية من خلال انبثاق جملة من الإدراكات تقبض وتتفاعل بجدلية التصوص الداخلية وبالمخبوء فيها، أي ذلك الذي يقوم بتركيبه وإعادة تشكيله القارئ. هو الناقص للوهلة الأولى، والموضوع لإرباك رؤية مطمئنة، زاهدة وخشوعة؛ ناقص بفعل ما اعتدنا على تسميته مدرسياً بالغموض، وناقص بفعل ما يتيح من متاح ومهاو، إذ ثمة في هذا الجدل ما يفسر لهاث الصوامت، تشعب المدلولات، والاهتواء بزمان موعود وآسر.

في الشعر الخطير وبه تسافر القراءة، تتبع آثار جسد كوني، تلازمه في فجره وغروبه، فهي بالتمتع تتأكد، وبالتنسك تعاود رغبتها. هنا أو هناك لا يهم: إنها في حيرته التي لها شظاياها تنمو وتقيم.

عند صلاح ستيتيه، وهو يفكك صمت رامبو، تتوقف. ليس ذلك هدوءاً ولا تمعناً، بل شيء من التوشيح والاقتصاد. يقول صلاح، إذن: «هل لاحظنا كثيراً أن القصيدة الأولى المعتبرة للمؤلف هي هذا القارب السكران الذي عنده تتحمس الاسفار وتموت؟» ثم يقول من المرجع نفسه وغير بعيد «نعم، من خلال قصور ومواسم، فإن ما يتواصل ويجرؤ، هو دائماً هذه الديناميكية للسفر، لذاته هو ولذاتها هي...» ثمة ما يعبر أنفاس البداية ويكوب عناصر الطرح عند الجدارة، لعل في مواكبة التفتيت ما يضيء دواخل المعنى ويكمل المسعى بالانبثاق والتألق. في السفر، إذن، جاهدت الفكرة، ثم اتسعت مع الثقب والتبلور، التحمس والموت، وأعطت لבלاغة الغياب ثمراتها الأولى، فيما تناسخ الإنشاء كان يُظَلُّ نفسه بنفسه، تارة، وعبر تلك الأقاليم المتشظية تارة أخرى.

إلى القارب يؤدي الشعر، وإلى الشعر يؤدي القارب، ناهيك عن تلك اللغة التي يدثرها النَّفسُ الصوفي: إنها قارة أخرى إن شئت.

بختي بن عودة

الجزائر

اقواس

أسفار

١ - في انطلاقة الفجر شيء من شيم الفروسية في القرون الوسطى. النيل، أصل هذا النور الذي يغير المنظور ويعطي للحركة بعدها الأرضي. في انبعاثه الوجيزة بهاء موسم كامل. الأفق ملكوت اشراقه والتضاريس مراياه.

أكثر من هذا، فإن الشفق دام في الخريف، بمعجزة النور وحده، أكثر من بقية الفصول. هذا النحر الرتيب للشمس، محور أسلتنا وختم عذابنا الأصلي. الجوارح، أسلافنا في المصور الممحية من التكوين، تعاتبنا في نظراتها الضارية لأن مصادر فلسفتنا سماوية، بينما حياتنا، حتى في عز صوفيته، أرضية.

٢ - في الصحارى العربية، الصحارى الراشدة الوحيدة. السحر يأتي كغزوة مباغته من ألق أرجواني، سرعان ما يتوحد مع الرمل. هكذا فإن حبة الرمل صحراء أخرى، في أحشائها تمر مملكة النور التي لا تصدأ ولا تهزم برغم الموت المتكرر للشمس. الرملة كمنقاه تنهض من ليها المثلج مملكة حامية تصلح لسكنى الشعر. هذا ما يحير الملائكة إزاء الشعر الذي ما انفك يزاحمهم الهيام البهي في قلب ممالك الرمال والنور. المطلق رهان الاثنين، والأجرام وقلات خصومتهم.

٣ - مع صيحة الديك الشبيهة بغناء ميثولوجي قادم من أعماق جثتنا، ثمة إجلال للإلهية المنبجسة مع نور الشروق، الذي يأنزر التخوم كراية تستحث المادة الطليقة أن تخفف من عنفها: المادة المشككة على صورة خناجر وسيوف أو طلاقات في العصور الحديثة.

ولأن الفجر خال من آثار الإنسان، هذه الصرخة التي تمرقل مسار النور، فإن البشرية اختارت تحرير عنفها، في كل مرة مع أولى تكويناته.

٤ - بهجة الطائر في تحليقه، مثيلة لساعة اقترابنا من نهود الأمهات إثر غيبة. والرليف الحاد الذي يجوس سمعنا، حينما تمتع بالفيض، هو العناق ذاته مع النور - موطن الفيض الذي عنا أفلاطون - الذي يخطف ألباننا القصية عنا.

مع فروقات مجهرية، فإن الخفاش من فصيلتنا، طائر يهيم بالليل: نظيره. يختار بيوته بين المادة الرخوة التي يمنحها فضلُ النور صلاتها وحيزها الضيق في الزمن. كذلك هو خيط الحضارة الألفية للمعادن، هو خيط الحياة الليلية التي شذت أبصارنا؛ رعبنا من النور لحظة هبوطه كرسالة سماوية، هو رعبنا من كشف عورتنا أمام الأزل، والجمال الذي لم تتحت أيدينا الثالثة لفتح أبواب الفرائس الأرضية.

ابتهالاتنا في الليالي أمام وحشة الوجود، ليست إلا انحيازاً مطلقاً لظلاميتنا الطافية في الشرايين. بينما الأشنات النائية في سلم المستنقعات تدرك بفريرتها التي تفوق قدراتنا، أن سعادتنا رهينة بخيوط السحر الأولى.

٥ - لا كاضطرام النار، بل أقل ضراوة هذا الرحيق الشمسي الذي يلفي مخيلة الكائن؛ مُجترَح رديفه في البشاعة ومستقبله في الدينونة. هو مثل نظرة إله هندوسي مستطياً فرساً من الزرق، خائباً الأكوان، مستكفاً السعادة في المادة المكبلة، باحثاً عنها في الاندهاشة المكتسبة العميق بالنور ذاته: الجوهر غير القابل للصفات.

٦ - وردية نثار الحمص المنقوع بالليل، كناية عن ولادة خاطفة للرقة. كانبلاج شهاب لحظة تنويج ملوكي أو موت عاشق من فرط الوجد. وبرغم النهارات التي تترك بصماتها التنبكية على الحمص، فإن اليد الحنونة التي تجسسه؛ اليد النبوية؛ أو فلنقل الشعرية، تجد بقايا من ضمخ الورد يتضوع كعبق حوريات تركن الموج تواء. شعراؤنا الجاهليون أدركوا بحاستهم الرملية ذلك. لذا تركوا لنا بعض نور السحر في شعرهم الذي نراه باتداً.

٧ - أحقية النهار بالنور ليست فضلاً من أحد، إنما هبة من الفجر الذي ما ان يبرغ حتى يستوطن الفلاة بقية النهار. عزيمة البحر لا تنبيه عن نشر نصاله، لا غرسها - وهذه حقيقة يعرفها النوتيون - في مجال الأفق حيث ملكوته الذي بلا منازع.

الطيون منا، يدركون هذه العلوية التي ينفخها السحر في الروح الطاعنة في الوجد أو الألم. والنوارس حين تنهض من سباتها الليلي، فإنها تأتياننا من جهة السحر، لا من المراكب التي تفرغ معذها المقروحة في عرض البحر. بهذه الدلائل فإن قوة النور في انتشاقه إفصاح عن سلطته. وفي مطلقة - الذي لا يدانيه مطلق آخر - دون أدنى مبالغة أدبية، إرادة كاشفة عن مدلولية العناصر: طقس الكون ورتابته، تهافت الليل، جنوح النهار وانكساره - لا غياب النور - إثر

نصف دورة في كل الاحتمالات.

٨ - في تحرقنا للوجود الخائضين فيه حَدَّ الرُّكْب، استمعجَال، لأفولنا المبكر كنهار موجز إثر كسوف في ظهيرة قانظة، أو نهاية مبارزة غير متكافئة. والمجدد الذي توسع حدوده في المسرحيات الاغريقية المفجعة، قيمة لا نجدها في الطبيعة مفصولة عن برزخ الحياة.

الجندب له مجده في قَفْزِه، وكذلك اليسروع في حركته التي تشبه زحف السكون، على الأوراق. ما تنوهمه منذ عصر الصيد أن مجد الايائل في قرونها. بينما في الحقيقة، سر هذا المجد الحري يائثارة انتباهنا، هو في اختراق الحيوان للحواجز، بهذه الرشاقة المتعالية والتي تستحق إن يصورها الفجر كخلود لهذه الفصيلة. السحر في استقامة خطوطه شاهد على هذه الفضيحة المتواردة بين الانسان ورتل الحيوانات، لأنه كمين رسام ماهر، يرصد في نظرة واحدة القفزة الأخيرة للأبل، والعين الكافرة للصيد المتوثب في مكمنه.

بعض الأعراب يتركون للصقر هذه المهمة العسيرة. في بداوتهم حيلة على الطبيعة، لأن عيونهم التي تتسقط الطائر، تحطّ معه في حركة جناحيه نفسها على مدرجه: رأس الطريدة النافقة الخارجة للأبد من مجال النور.

٩ - صرخة الفجر القادمة من عنان الأفق البحري. هذه المكيدة المبينة باتقان وحصافة السنونو، كانت جهاداً بين عرشين لاستضافة الأجنحة البيضاء للملائكة: رسل السحر. الفراشة، أقوام أقل حساسية وأكثر ذعراً. بالأحجار شيدوا نصاباً لموت النور. في عشقهم للسبح غطيتهم القاتلة. تركوا الأسحار تحط وحدها على السواحل الرخوة للليل.

هذه ليست شتيمة أو انحيازاً للأقل ظلامية، بل محض انتباه لعاشق أثريات يرى في الصواري المنظورة من السواحل لحظة النهوض المهيّب للشمس، فيلقاً من نور، يزحف صوب القارات، معلناً للغابات ساعة تحريرها. ملتصقاً بالأشجار باستعادة قاماتها الواقعة.

١٠ - عين الماء النائمة بين الصخر، تنتظر الأسحار كي تحرر دمعها نحو الأودية. في صحوة السحر صحوة لها. كتابتها النظرة العاشقة للنور المتلاهي. طوال العناق النهاري.

الانطباعيون، الرسامون الأكثر إشراقاً في تاريخ الرسم، أدركوا حيوية هذا النور المترقق في ضربات فراشهم بهيئة أطياف خاطفة كروى المخدر. ومرة أخرى من الشرق، استقدموا صفوة الضياء، ليكتشفوا بالأبيض - الأرجواني عن موكب العظمة، الذي لم تبصره عيون الشمال الضاربة في العتمة.

مونه، الأكثر فطرة بينهم، بموهبته الفذة، وَفَّرَ لكندراتية «روان»، ما يكفيها من نور بقية عمرها. في اجتهداته المشرين الماضية من الأبيض إلى الأبيض، تخفق أبراج كندراتيته

كجناتٍ لرحّ يقتلع الأحياء القديمة لحظة طيرانه. دون بياضاته الأرجوانية، المائلة للخضرة أحياناً، تبقى لوحته طبيعة ميتة في إطار. لكي يكون الأمر أكثر وضوحاً، فليقارن بتيسيان الباذخ بالحمرة أو ماغریت المسكون بوضوح ظهيرة صيف حتى في رسمه جبلاً بهيئة عُقاب امبراطوري. وَلَيْسْتَنِي من ذلك رجال القبعات، فهم من سلالة انطباعية يكسبهم السحر نظرة الإنشء بالكون.

١١- في طوفان النور الغامر في الظهيرة، ثمة فلك خلاص ما زال معلقاً بلؤابات الشجر. الأوراق مثل حمامات يستنطقن اليابسة. يقايا السحر الخبيثة في الفلك، مصدر إنسانيتنا في النهار.

من رأى ذؤابات الشجر يتموجن كسلاحف جيش روماني تدافع عن حصونها، رأى مكن الوجود الخالص للروح التي تهبط من عليائها لتحط في الصلصال الفخار.

النخلة أكثر تعبيراً من أخواتها الأشجار عن الانطلاقة الباهرة لأرتال النور، ولأنها خلقت كي تظلّل الفردوس، فسَعَفَاتُهَا في حمى دائمة للتعالي كشراع عودة أو ابتهاج لما وراء الزرق.

١٢- القوة الخالدة للنور تستوطن عيون التماثيل السومرية الواقعة في متاحف العالم، كما في سحر أبدي. الأيدي القابضة على ومضة شعاع خفي، خلاصة لمبادئ الوثن. إنها للحقيقة الوحيدة للنحت، وغطرسة الأسلاف الوحيدة، والمباراة الناجحة ضد الإيجيين المبالغين أبداً في تعالي الحجر.

ما رأيته لمي وچارناكه عودة خاطفة لسحر وركائي. من فم جرّة انهمر النور ليؤخذ جسد امرأة نافر مع طين جدار لم يكتمل بعد. يداها استقبلت النور لحظة انبعائه واختفت في السماء.

لن أرى هذا في الغرب بقية عمري.

النور ما زال يستوطن قارة أخرى من طين.

جبار ياسين

شباط ١٩٨٨

اقواس

المفكرون والقتل

«الى المفكر الوحيد اليوم،
اليه في عزلة الشامخة
حيث البرد الفارس والرياح»

كل مفكر كبير؛ كل مفكر له معنى ضمن حركة التاريخ، يحلم بشكل واع أو لا واع بشهوة واحدة: هي إنه سيقتل يوماً ما. ويحق لنا أن نتساءل عن سبب هذه الشهوة الغريبة لأول وهلة. ما العلاقة بين الفكر والقتل؟ الفكر تأكيدٌ لشيء جديد، إبداعٌ لخط عريض في تاريخ الوجود والحياة. الفكر ايجابي، فاعل، متفاعل. الفكر يصنع المعجزات. فلماذا يضطر صاحبه إلى الحلم بهذه الشهوة الشاذة التي يبدو أن لا مبرر لها؟

عندما يحبل المفكر بالفكر؛ عندما تبرعم جراثيم الفكر في أعماق شخص ما دون أن يشعر، وربما دون أن يريد، فإنه يحسّ بنوع من التشوة المصحوبة بالألم والغثيان. يحسّ بالاختلال وتوقُّز الأعصاب. يحسّ بأنه على وشك اقتحام عالم غريب، أسود، مجهول. ويحسّ بشهوة جارفة تكاد تسحقه وتجرفه في مهاوٍ سحيقة لا قرار لها. ثم يشعر في الوقت ذاته بحركة معاكسة تريد أن تعيده إلى قواعده سالماً - قواعد الطمأنينة والإلفة والعادة. وفيما هو يتراجع بين كلتا الحركتين يشعر بأن صدره يكاد ينشق، ولا يعود أمامه من خيار إلا أن يقذف بنفسه دفعة واحدة في مجهول التجربة وغياهب الفكر.

ولكن حتى هنا فإن الأمور ليست مضمونة. ذلك أنه إذا ما أفلت حبل الفكر من عقاله، وسمع المرء لنفسه بالإنجراف والزيفان، فإنه لا يعود يعرف أين يتوقف، ولا كيف. ويصبح كحجر يتدحرج نحو الهاوية يتسارع متزايد. ويمكن لهذه الحركة الجهنمية المجهولة أن تؤدي به في نهاية المطاف. وعندئذ يبتل أن يكون مفكراً بعد أن فقد السيطرة على نفسه بالكامل. عندئذ يدخل عالم اللافكر؛ عالم الجنون والاختلال الكامل؛ عالم فقدان الأثر وعدم القدرة على بلورة أي عمل - هذا العالم الذي طالما سحر ميشيل فوكو، والذي دخله فريدريك نيتشه

يوماً ما إلى غير رجعة .

المفكر الحقيقي هو ذلك الذي يعرف كيف يوقف هذه الحركة في اللحظة المناسبة ، ويضرب ضربته . هو ذلك الذي يعرف كيف يؤجل لحظة فقدان الأثر والالتحاق بالطرف الآخر ، الذي يدعو به قوة الجاذبية وسحر المجاهيل . المفكر الحقيقي رجل استراتيجياً وتأجيل . وفيما هو يؤجل ويناور يصنع الفكر درجة درجة ، وليئة لبنة ، ثم ينزاح عن صدر أعماله لكي تبدو على حقيقتها : بناءً شامخاً يتحدى الزمن والموت . ولكن المفكر الحقيقي - على عكس المفكرين الصغار - يعرف أن بناءه سوف يشيخ يوماً ما مهما علا صرحه ، وأن عروق الزمن سوف تعرّش على جدرانها وزواياه . ويعرف أن بنايات أخرى سوف تجاوزه أو تحل محله ، دون أن تلفيه . وربما لهذا السبب بالذات يشعر بشهوة عميقة في القتل : في أن يقتل ويُقتل . فهو «مجرم» حقيقي بمعنى من المعاني . إنه يمثل أكبر لحظة توافيقية في حركة التاريخ . ذلك أنه قبل أن يشيد قصره المنيف ، الشامخ ، كان قد أمضى معظم سني عمره في الحفر تحت أنظمة الفكر ، التي سبقته ، والتي ما تزال رازحة في عصره . وكان قد لغمها من الداخل ، واختار نقطة الضعف فيها لكي ينخرها ويفكّكها حتى تنهارى غاوية على عروشها . ابتداءً من تلك اللحظة بالذات يعرف أن حظه في الانتصار قد أصبح مضموناً ، أو شبه مضمون . أما قبل ذلك فلا . المفكر الحقيقي - وأنا هنا أتحدث عن اللحظات الحاسمة في تاريخ الوجود والفكر - يعرف أنه قد جاء في لحظة المنعطف التاريخي ، وأنه مضطرب لأن يتزوجها ، أشاء أم أبى (وربما لو شاء لتراجع وانسحب ، لأراح واستراح) . فالقوة الجاذبة التي تدعوه لمعاقبة اللحظة القادمة تصبح بمرور الزمن أقوى وأشدّ اغراءً من القوة الرسوبية التي تشده إلى الخلف : إلى تراث الآباء والأجداد - تراث العادة والإلفة والطمأنينة . المفكر الأساسي الذي تتحدث عنه هو ذلك الذي يعرف كيف يتفصل عن جاذبية التراث المكرور مثلما تتفصل المركبات الفضائية عن جاذبية الأرض . لكن ما أشدّ الحنين - في تلك اللحظة بالذات - إلى الأرض والجلور ! وما أصعب الانفصال ! وفيما هو يتفصل شيئاً فشيئاً عن جاذبية المحيط ؛ وكل ما هو موجود ، يتحرّر أكثر فأكثر من ذاته ويصبح : خفيفاً ، طلقاً ، قوياً ، لا يُرَدُّ .

المفكر الحرّ ، إذ يتفصل عن جاذبية الأرض (أقصّد الماضي وتراث الأُولَين) يحقق أكبر خطوة باتجاه المرحلة التالية : مرحلة بناء نظام جديد للفكر يكون أكثر قدرة على معاقبة اللحظة التاريخية ، وتلّس آفاق المستقبل وممكّناته . ولكن ، ربما قضى معظم لحظات عمره في محاولة الانفصال عن قوة الجذب ، في محاولة التحلّل كلياً من ذاته ، ولم يبق له في النهاية إلا لحظات معدودة للبناء ، وإيجاد البديل ، هذا إذا ما بقي له .

هذا المفكر الذي عاش طويلاً في الدهاليز ، وتحت الأرض ؛ هذا المفكر الذي أمضى

معظم لحظات عمره في الحضر والتفكير والضرب، سوف يتساءل يوماً ما: ألا يمكن لهذا الجسد المحطّم أن يتقم لنفسه؟ ألا يمكن أن يختلج يوماً ما ويضرب في خط الرجعة بدوره؟ بمعنى آخر: ألا يمكن لأتباع الماضي القتل أن يقتلوا قاتله؟ من هنا بالذات تنبت في أعماق المفكر الخلّاق شهوة القتل الجارفة، ويصبح وهو يتحاشاها يترقبها وكأنها قدره المحتوم. تصبح وكأنها الضريبة التي ينبغي أن يدفعها لكي يحقق الولادة الصعبة (كل الأنبياء والمفكرين الكبار عرفوا هذه اللحظة. أذكر من بينهم على سبيل المثال لا الحصر: محمد، ديكارت، كانط، جان جاك روسو، نيتشه). المفكر الكبير الذي يجيء في اللحظة الصاعقة يلقي بضربة واحدة شرائح زمنية طويلة من الحيات، والأفكار، والتصورات. إنه يلقي عوالم كاملة بأسرها، ويلقي أوامام الأجيال المتتالية التي عاشت عليها وأمنت بها كحقائق مطلقة لا تناقض ولا تُرد. وفي الوقت الذي يلقي فيه الدروب القديمة، ويتفصل عن الماضي، يلقي مراسيه، ويشقّ الشوارع المريضة للفكر.

هاشم صالح

بليس، ١٩٨٩/٧/١٩

أدب الخيال السياسي

لا شك أن أدب الخيال السياسي (POLICY FICTION) هو أحد أبرز الأنواع التي انبثقت من الخيال العلمي. وفيما قبل كان هذا النوع ملتصقاً بالنوع الأم وسائراً بين جنياته. إلا أنه ما لبث أن انفصل عنه وأصبح ذا شخصية مستقلة، حتى يمكن اعتباره في السنوات الأخيرة نوعاً مستقلاً بذاته. وهذا النوع من الأدب يلبي - بصفة خاصة - في أيامنا هذه، الطموحات الجديدة للجماهير، معبراً عن تسييس كافة مظاهر الحياة. وهو نوع لا يحتاج في الأدب إلى دراسات مكثفة في الصياغة الفنية. ويصبح - إذا ما خلطناه بالاهتمامات البيئية المعاصرة - مصدراً لا ينضب لمشاهد مثيرة بوجه خاص وإن بدت سهلة. فالخيال السياسي يستجيب اليوم تماماً لموجة التحذير التي تحتاج العالم. كما أنه أكثر التصاقاً بالجماهير المرتبطة بأحداث السياسة التي تجريها من كافة وسائل الاعلام المحيطة بها.

لقد كانت فكرة نهاية العالم تمارس على الدوام سحراً مفهوماً على عقول الناس. وقد تطورت براعتها النظرية ببساطة وأصبحت متمشية مع روح العصر. فقد كانت نهاية العالم قبل العام ١٩٥٠ تنتج عن حادث كوني غير محتمل رياضياً قبل عدة ملايين من السنين. إلا أنه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية أصبحت فكرة نهاية العالم قريبة جداً من أذهان البشر. وبدأت هيروشيما تسيطر على الأذهان، ولم تعد نهاية العالم تأتي الآن إلا بسبب كارثة نووية، خاصة أن العالم يتطور يومياً نووياً، على صورة متوالية هندسية، ويزداد الصراع على ملكية الأسلحة الأشد تدميراً في العالم كله، ويصبح الأغنياء هم الأقل ملكية لهذه الأسلحة. لقد وعى الناس - اليوم - فجأة بخطور أكثر توقعاً ألا وهو الكساد والمجاعة والانفجار السكاني. ومن الآن فصاعداً سوف يتصارع الناس على قطعة أرض لا تزال قابلة للزراعة^(١).

وإذا كان التهديد الذري لا يزال في الأفق فهو «الحل النهائي» الذي تملكه الحكومات للتخلص، بلا ألم، من الفئة العاملة، و«انقاذ» الصفوة» من الدمار. وهناك ظاهرة غريبة ومثيرة للدهشة وهي أن الخيال السياسي، مهما كان الموضوع الذي يعالجه، لم يخلف حتى اليوم سوى أعمالاً متممة وممتازة في غالبيتها، مثل خطر الفاشية الكامنة، وخطر التصعيد الذري، والانهيال الكامل لنظام المراقبة الاليكتروني، وعصر سيادة العنف السياسي. ويأتي على قمة الموضوعات تلك النبوءة الأكثر واقعية، والأقرب احتمالاً، والأكثر إثارة للرعب لانهيال حضارة الغرب الحديثة.

ويقدم أدب الخيال السياسي، غالباً، موضوعات بعيدة جداً - ظاهرياً - عن اهتماماتها المعتادة، مثل احتمال الاتصال بين الإنسان والحيوان المتطور. وإذا كان أدباء الخيال العلمي يتنبأون ويتأملون ويتخيلون الصورة التي ستكون عليها الحياة فوق البسيطة - علمياً - في سنوات الغد القريب والبعيد، فإن أدب الخيال السياسي يعطي الصورة عن الحياة السياسية في تلك السنوات، و«عندما تخلص الخيال العلمي من فتازيته وخياله الجامح، بدا أنه كان يجب أن يغطي التيمات والأصوات الأكثر تنوعاً التي يسمح بأن يعرضها في مستقبل المشكلات والخيالات من عصرنا، من استعمال شتى الأشكال في الأدب. وكان أدب الخيال العلمي ذا مغامرات نفية، وعليه أن يحني نفسه بجدية أكثر، ويعالج المشكلات المطروحة في المجتمع بالتطور العلمي والصناعي، مما دفع إلى إظهار هذا الأدب الذي اتفق على تسميته بالخيال السياسي الذي عليه متابعة المشكلات التي يعالجها، والتي تهمنا في المستقبل البعيد»^(١).

وبرغم أن هناك أدباً للخيال السياسي، إلا أن أغلب الذين يكتبونه غير متخصصين له، بمعنى أنه لا يوجد أوفياء لهذا النوع الجديد مثلما حدث مع الأنواع الأخرى. وقد امتزج - كما سبق أن أشرنا - بنوع الخيال العلمي. وأصبح من الصعب فصل التخيل العلمي عن السياسي في الرواية نفسها. ولذا فإن الباحث سيجد نفسه يتناقص عملاً في موضع على أنه خيال سياسي، وفي موضع آخر على أنه تخيل علمي.

- أدب الخيال السياسي يمكن أن يدور في سنوات المستقبل، مثلما تدور أغلب أحداث روايات الخيال العلمي، هذا المستقبل الذي يحمل في طياته الكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية في المجتمع. فلو تصورنا أن التطور العلمي سوف يجيء على الإنسان بالوبال من جراء حرب ذرية تأتي على البشر، فكيف يمكن تصور شكل المجتمع الذي يصنعه الباقون على قيد الحياة بعد حدوث الكارثة؟ تصوره البعض يوتوبيا جديدة، وتصوره البعض الآخر صورة مشوهة مكررة لما يحدث في عالمنا.

ـ اذا كانت هناك تيمات محددة عرفها أدب الخيال العلمي، مثل الصعود إلى الفضاء، والغزو الكوني للأرض، فان هناك تيمات أخرى يعرفها أدب الخيال السياسي، مثل سيادة ابدولوجية معينة في الغد، أو سيطرة العنف السياسي على شكل العلاقات الاجتماعية، أو التطرف الديني، أو سيادة عصر الديكتاتوريات، أو سيادة جنس بشري آخر يقارب نوع الانسان في التطور، مثل القردة أو رجل الغابة، أو شكل الرئاسة في مجتمع ما. . وهكذا. .

ولأن رواية «١٩٨٤»، التي كتبها جورج أورويل هي احدى أشهر روايات الخيال السياسي، ليس في عالمنا العربي وحده، ولكن في العالم كله، فاننا اخترنا البدء بها حيث أنها نشرت أول مرة في فترة لم يكن العالم فيها يميز بين النوع الأم (الخيال العلمي) والنوع الذي انبثق عنه. . . والآن، وبعد هذه السنوات، تؤكد أن رواية جورج أورويل هي رواية نموذجية لأدب الخيال السياسي، حيث تخيل فيها شكل الحياة على الأرض سياسياً في العام ١٩٨٤، أو فلنقل في المستقبل، طالما أن هذا العام قد مر بسلام. وقبل أن نتحدث عن هذه الرواية، نود أن نشير أنه ليس مطلوباً من كاتب الخيال السياسي أن يرسم المستقبل فيحدث في السنة المقصودة، ولكن عليه أن يحدث ويحذر من هذا الواقع الذي يعيشه ويلبس لباس المستقبل. وكم من خيالات طويلة لم تتحقق. لكن المهم أن نشير أن أورويل قد نقل مخاوفه من واقع الغد، وهو كما سترى نتاج لتخيلات أدباء عديدين سبقوه إلى هذا التصور.

ومن المهم أن نشير أن رواية أورويل ليست مجهولة لدى القارئ العربي، فقد تمت ترجمتها مرتين، الأولى في مشروع الألف كتاب سنة ١٩٥٦، والثانية مع بداية العام ١٩٨٤، حيث ترجمتها مجموعة من طلاب جامعة عين شمس تحت اشراف الدكتور رمسيس عوض.

ويتصور أورويل أن النظام الشيوعي سوف يسيطر على العالم مع مطلع سنة ١٩٨٤. وأصبح العالم كله ثلاث دول كبرى: يوراشيا EURASHIA أي الأوروبية الآسيوية، وأستارشيا ASTARSHIA أي آسيا الشرقية، وأوشانيا OSHANIA أي الدولة المحيطية، سادت فيها جميعاً الشمولية. ويصور الكاتب مدينة لندن مع بداية عام ١٩٨٤ وقد أصبحت عاصمة لأكبر هذه الدول أوشانيا، وأصبح الحكم والملكية في كل شيء للدولة. وهناك نظام حاكم صارم يمارس الحكم من خلال أربع وزارات هي: وزارة الحب التي تبث الكراهية بين الناس، ووزارة الرخاء التي تهتم بشؤون نشر التشفي بين الناس، ووزارة الصلح التي تقوم بمسخ ذهن البشر، ووزارة الاعداد للحرب المسماة بوزارة السلام. يحكم هذه الدولة رجل تنتشر صورته في كل مكان بسموه «الأخ الأكبر». لا يعيش الناس في أمان. فالتجنس يسود كل الأمكنة، وكاميرات التلفاز تصورهم أينما كانوا حتى لا تسوك نفس أحدهم بالتمرد.

ويختار الكاتب رجلاً من هذا العالم يسمى ونستون سميث كي يصور من خلاله صورة هذا العالم، فهو رجل متزوج من امرأة تتسم بالبرود، (مثل رواية «فهرنهايت ٤٤١»)، وهذا الأمر شيء مرغوب في سياسة الحزب. فيجب ألا يسود الحب أو التفاهم بين الناس. ولذا فإن الزوجة تهرب من بيتها وتخفي حيث لا يعلم. ورغم أن سميث مواطن صالح يؤدي عمله على خير وجه، مثل تزييف الحقائق والمستندات، إلا أنه يكره الحزب كراهية شديدة، ويسمى إلى التمرد عليه حتى لو كان تمرداً ذاتياً. فالكاميرا التلفازية موجودة في شقته للتجسس على كل تصرفاته. لذا فعليه ألا يجلس في هذا المسكن وقتاً طويلاً. ولأن سميث يشر يسكن الحب في أعماقه. فإنه يتصرف مثل كل الرجال الذين عاشوا الماضي، ويتوق أن يتعرف بجوليا التي تعمل معه في الوزارة نفسها، برغم أنها ترتدي حزام العفة، الذي كانت ترتديه بعض النسوة في القرون الوسطى.

سميث يتوق إلى هذه المرأة. لكنها لا تشعر به. فهي ليست سوى موظفة ملتزمة. تمارس عملها بامتياز. وهناك مزج بين مشاعر سميث نحو هذه الفتاة وبين مشاعره نحو الوظيفة والسياسة وما يدور من حوله. فهو يكره «الأخ الأكبر». ولكنه لا يستطيع أن يعبر عن ذلك سوى بكتابة مذكراته في غرفته الصغيرة منزوياً في أحد الأركان. يستفيض في مشاعره نحو سياسة البلاد، وكيف تغير الأشخاص من خلال السنوات الأخيرة. فهو من أسرة فقيرة. اختفى أفراد أسرته في ظروف غامضة الواحد تلو الآخر. يشعر أنه لعب دوراً كبيراً في هذا الاختفاء. لقد علمته وظيفته والنظام في بلاده أن يكون بارداً. لكن هل يمكن أن يستمر؟

ومثلما تطارد قوات الشرطة أحد أفرادها الخارجين عليها عندما عشق القراءة، فإن سميث يتمرد أولاً في الخفاء. يحاول أن يبحث عن متمردين مثله. لكن لا أحد يبالي. لا يمكن للطبقة العاملة الفقيرة أن تفعل شيئاً، فهي أمية جاهلة غير قادرة على الفهم والعطاء. يتجول بين أنحاء العاصمة كي يشاهد أهلها وكيف يعيشون في فقر مدقع. يلتقي هناك بأحد الرجال العواجز الذين عاشوا سنوات ما قبل النظام، لكن الرجل لم يعد يتذكر شيئاً. فقد محوا له ذاكرته. أو بالتعبير المعروف في العام ١٩٨٤ فعلاً «غسلوا له مخه».

لكن جوليا لم تبرح أبداً ذاكرته. يتصور أنها تلتصص عليه. ويراهها فيتمهما. عندما تزل قدمها يساعدها على النهوض. تدس ورقة في يده كتبت فيها «أحبك». يلتقي بها بعيداً عن الميون المتلصصة. يمشيان فوق الحشائش. يبدأ كل منهما في الحديث مع الآخر عن مشاعره تجاه أشياء عديدة منها الحزب وأساليب الحياة. لكن عليها أن تتصرف بأسلوب مخالف حتى لا يشك أحد فيها. يعاودان اللقاء. يقومان باستئجار حجرة صغيرة تملأها القذارة والجردان،

بعيدة عن شاشات التلفاز. يحدثها عن أفكاره السياسية التي يؤمن بها، فهو يود أن ينضم إلى حزب المعارضة التي تمثله الدولتان الأخريان.

ومع تطور العلاقة وتكرار اللقاءات. يكتشف أمرهما من خلال شاشات التلفاز، فيتم القبض عليهما، ويوضعان في زنزانة بوزارة الحب، حيث تجري لهما عملية غسيل مخ بطيئة، وبالغة الدقة والاحكام، فيتم بها تحويلهما إلى مواطنين صالحين تماماً، يؤمنان بالخيانة والظلم والكرهية والشر، ويمارسان كل ألوان الموبيقات، مؤمنين أن الدولة الشمولية هي الأفضل ما يكون.

والنظام الحاكم - كما صوره أورويل - يسوق الأفراد حسب رغباته وأيدولوجيته، ولا يهمه سوى أن يكون موالياً لها، وعلى الأفراد دوماً تقديس «الأخ الأكبر»، والتجسس الذي ينتشر في الدولة هو لصالح أفرادها، حتى لو تم بين أفراد الأسرة الواحدة. وقد عبر عن هذا كوبولا في فيلمه «المحادثة» THE CONVERSATION عام ١٩٧٤، الذي يصف فيه كيف تغفلت أساليب التجسس في الحياة الخاصة للمواطن العادي الأمريكي.

يقول HELMUT SWOBODA في مجلة AUSTRIA TODAY : «وحيث نوازن بين جميع الأطروحات نوصل حتماً إلى الاستنتاج بأن ١٩٨٤ هي الآن أقرب بكثير مما كانت عليه الحال عند كتابة الرواية. ربما نستطيع أن نتنفس الصعداء لأننا وصلنا فعلاً للسنة المشؤومة دون أن نكتسحها، ولكننا يجب ألا نخدع بأن في نهاية السنة التقويمية ١٩٨٤ سيزول كل الخطر، وستنتهي الأزمة. وذلك لأن رواية أورويل تتجاوز الاختيار الاعباطي لتاريخ السنة الذي يؤلف عنوان الرواية، وتشكل بالأساس تحذيراً صارخاً ضد خطر السلطة المطلقة عندما يكون آخر البشر في قبضة اللأبشر، الذين يتسلطون، ليس فقط بتفكيرهم، بل بأكثر المشاعر الحميمة لديهم».

يمبر اوبراين، إحدى شخصيات رواية أورويل، عن هذا بوضوح قاسٍ قائلاً: «نحن نختلف عن طغاة الماضي. نحن لا نقنع بالطاعة السلبية. ولا حتى بالاستسلام الذليل جداً. فنحن نبذل عقيدة المنشق ونحرق كل شئورهم فيه ونجعله واحداً منا قبل أن نقتله ونجعل دماغه من أحسن ما يرام قبل أن نفجروه»^(٧).

وفي العدد نفسه من مجلة «الثقافة الأجنبية» اقتبست اقبال أيوب مقالاً من كتاب ألماني يحمل عنوان IST DIE ZU KUNFT VON GESTERN لبريان الديس قال فيه إن «العنصر التنبؤي يساوي جزءاً من استقطابه، حسب تقديري، ومهما يكن من أمر، فإن التنبؤ كان يقصد الشؤم، واعتبره بمثابة تحذير. وتبعا لذلك فإن تحليله نقل تحقيقاً بصورة المستقبل التي قام برسمها

برغم كونها بعيدة عن الاحتمال. ويقوم نجاحه على عدم إعطاء صورة واقعية صادقة لسنة ١٩٨٤ الحقيقية. ومهما يكن مستقبل العام ١٩٨٤ مظلماً فهو لا يصل حد التجهم الذي صوره أوروبيل. وربما ندين له ببعض الشكر لأن روايته ذات التأثير البالغ لا تتطابق مع مستقبلنا للعام ١٩٨٤^(١).

ويرى أحمد إبراهيم الشريف «أن هذه الرواية أشبه بالجمهورية، في أن كل الظواهر الحضارية تتأثر في كيانها بنوع الحكم وجوداً وعدماً، لا مجرد تأثير كتأثيرات تيارات الماء بتيارات الهواء، مع احتفاظ هذا وذاك بشخصيته ووجوده منزهلاً عن صاحبه. فنوع من الحكم يوجد معه الأدب والعلم والفلسفة، ونوع آخر لا يوجد معه شيء من ذلك»^(٢).

وللدكتور رمسيس عوض رأي حول هذه الرواية أنها «تأثرت بالعديد من المصادر التي تشمل طائفة كبيرة من الكتاب أمثال جوناثان سويفت، وجيمس بيرنهام، وألدوس هكسلي، وتروتسكي، وايفنجي زامياتين، وجاك لندن، ودوستوفسكي، وهـ. ج. ويلز. وقد تأثر في روايته أيضاً بصموئيل بطر، ودانيل ديفو، وكافكا. ويعتقد عدد كبير من النقاد أمثال جورج وودتوك، وارلنج هو، واسحاق دويتشر، (وبخاصة هذا الأخير) أن رواية ١٩٨٤ تستمد قدراً كبيراً من أصولها من رواية زامياتين «نحن» التي كتبها مؤلفها - وهو مهندس معماري روسي - باللغة الروسية حوالي عام ١٩٣٠. ولد زامياتين عام ١٨٨٤ ومات عام ١٩٣٧، وكان عضواً في الحزب الديمقراطي الوطني الاشتراكي الروسي، الذي انضوى البلاشفة تحت لوائه التفافاً من قمع الحكومة القيصرية لهم، حتى يتمكنوا من ممارسة نشاطهم السياسي في ظله، واشترك زامياتين في الثورة الروسية التي اندلعت سنة ١٩٠٥ بفضل نشاط الحزب الاشتراكي الديمقراطي الذي سائده البلاشفة»^(٣).

ويؤكد رمسيس عوض أن أوروبيل قد قرأ «نحن» في ترجمتها الفرنسية تحت عنوان: «نحن الآخرون»، ورغم أن مؤلفنا لا يعتبرها كتاباً من الطبقة الأولى، فإنه يصفها بأنها كتاب غير عادي بالتأكيد. كما أنه يقول إن زامياتين يظهر في روايته وعياً سياسياً يفوق ما أظهره ألدوس هكسلي في كتابه «عالم جديد شجاع» (١٩٣٢) الذي يعتقد أنه تأثر على نحو ما برؤية زامياتين التي تقع أحداثها في عام ٢٦٠٠. وفي مقال كتبه أوروبيل بعنوان عرض لرواية «نحن» تأليف أ. أي. زامياتين، المجلد الرابع من مجموعة مقالاته، نراه يقارن بين روايتي زامياتين وألدوس هكسلي. فيقول: «كلا الكتائين يتناولان تمرد الروح الانسانية البدائية على عالم عقلاني لا مكان للآلم فيه، ويحظى مؤلفنا - كما يقول اسحاق دويتشر - حين يصفها بأنها تقع في مكان خال من الآلم. صحيح أن الحياة في هذا المجتمع سهلة هينة، وتتسم بالدعة، ولكن ظاهرها

غير المؤلف يخفي في طياته ما هو أسوأ من الألم. فأحداث قصة «نحن»، في واقع الأمر، تبعث على الرعب الذي لا يقل عن الرعب الذي تبعثه رواية ١٩٨٤ في النفوس. فالعالم العقلاني الآلي في رواية زامياتين يعجز سكانه من إنسانيتهم تجريداً كاملاً. ويطلق المؤلف الروسي على دولته غير الفاضلة اسم «الدولة المتحدة» أو «الدولة الواحدة». وفيها نرى أن الفروق الفردية بين مواطنيها قد تلاشت تماماً لدرجة أنهم أصبحوا لا يعرفون بأسمائهم، بل يتنادون بأرقامهم. وهم جميعاً يرتدون أزياء موحدة. ولعل الطبقة العاملة في رواية أورويل هي المقابل لهم. وينظم حكام «الدولة الواحدة» حياة مواطنيها طبقاً لأحكام العقل وما يمليه من ضوابط. ومن ثم فاتهم يعتبرون الخيال والوعي بالذات والأحلام أمراضاً نفسية تحتاج إلى العلاج. وبطل رواية «نحن» وراويها عالم رياضيات يدعى «د-٥٠٣» اشترك في تصميم صاروخ أطلق عليه اسم «التكامل»، قصد به أن يتطلق من الأرض ليصل إلى الكواكب الأخرى بهدف إخضاع سكانها الأدنى مرتبة إلى أحكام العقل، وبذلك ينقذ العقل، ليس على الأرض، فحسب ولكن على السماوات أيضاً^(٧).

والجدير بالذكر أن رواية أورويل ليست هي الأولى التي تنتمي إلى الخيال السياسي وتندور أحداثها عام ١٩٨٤. فهناك رواية «رحلة أخى اليكسيس إلى بلاد البوتويا الريفية VOYAGE DE MON FRÈRE ALEXIS AU BAYS DE L'UTOPIE PAYSANNE لايفان كريمنوف، وقد نشرت في موسكو عام ١٩٢٠. وهي تصور الحياة في روسيا خلال عام ١٩٨٤. وقد تحول الاتحاد السوفيتي إلى ثورة ريفية كبرى، وإلى مجتمع شمولي. كما أن هناك رواية بعنوان «١٩٨٥» للكاتب المجري الشاب جيوجي دالوس GYOGY DALOS، وهي تكملة لما يدور في رواية أورويل، حيث يتخيل الكاتب موت «الأخ الأكبر» فتهب الرياح على أوשאنيا، وتقوم جارتها أوراشيا بغزوها، وتحكمها، وتتمكن من السيطرة عليها. كما أن هناك رواية أخرى لآنتوني بورغس بعنوان «١٩٨٤ - ١٩٨٥» سوف نتعرض لها فيما بعد. كما أن هناك رواية تحمل عنوان «الحرب العالمية الثالثة» للجنرال سير جون هاكيت^(٨)، وتندور أحداثها في ٤ أغسطس عام ١٩٨٥، حيث تندلع الحرب العالمية الثالثة بين ألمانيا وإنجلترا، ويظل أتون الحرب قائماً إلى أن يتدخل الروس بعد ١٠ سنوات.

وتقول مجلة EXPRESS في ٢٨ أكتوبر ١٩٨٣ أن أورويل استلهم روايته من يوتوبيا مكتوبة في عام ١٩٢٠ «لكاتب سوفيتي أقل شهرة يدعى زامياتين، الذي صور المجتمع في المستقبل في لوحة خائفة معنوية، ولكنه ينتج مادياً في انتصار خفي لكل التقنيات العصرية، أو مع علم بدائي عبثي. رسم أورويل صورة «الاشتراكية الحقيقية» كما نعرفها اليوم.

أصبحت انجلترا أرضاً جديده، وينتهي القرن التاسع عشر بالتدمير. كل شيء قذر يثير الرثاء. الخمر لا تأثير لها. الخبز سيء. القهوة والسكر لهما مذاق غريب. هناك نقص دائم في المجلات^(١٠).

ويرى الكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا MARIO VARGAS LLOSA أنه ومنذ عام ١٩٤٩ والبلاد المعديدة تنتهج الشمولية. وقد ازداد هذا بطريقة ملفتة للنظر. لم تكف الديمقراطية عن فقدان أرض، وعندما تحل الديكتاتوريات محلها، فيجب أن تسود النظم العسكرية القائمة على الضغوط الوقحة. ولأسباب عديدة فإنه من السهل أن تستمر الديمقراطية على قيد الحياة في بلاد العالم الثالث. وعدم الظلم الاقتصادي والاجتماعي الشديد^(١١).

أما أنتوني بورغيس ANTHONY BURGESS فهو أحد الأدباء الذين تميزوا في نوع الخيال السياسي رغم تعدد كتاباته في الرواية والدراسة النقدية والشعر. وما دنا بصدد الحديث عن رواية أورويل، فعلينا أن نبدأ الحديث عن الرواية التي نشرها عام ١٩٧٩ تحت عنوان «١٩٨٤ - ١٩٨٥»، والتي حاول فيها مزج العوالم التي صورها كل من ألدوس هكسلي وزامباتين وجورج أورويل. ويتخيل بورغيس مدينة لندن عام ١٩٨٥ وقد بيعت لملوك البترول، فملأها المآذن والأذان. ويقف الشعب الانجليزي ضد البرلمان ويتعاون مع العرب. أما الملك شارل الثالث، الذي من المفروض أن يتولى حكم المملكة المتحدة في ذلك العام، فإنه يعطي الأوامر ويصدر الأحكام الديمقراطية بسلوك يبدو عبثياً. وتضع النقابات القوانين الحديدية لتسيير الأمور على هواها. ويملن الاضراب العام احتجاجاً على زيادة ساعات العمل التي تبلغ عشرين ساعة أسبوعياً، أما التلفاز فلم يعد يعمل. وعندما يشتعل الحريق في المدينة تبدو وكأن شللاً أصابها. فعمال المطافئ في إضراب، ولا تتدخل الشرطة لحل أي نزاع، بينما يقف الجيش ساكناً، وتصيب المدينة مجاعة. أما بيف BEV فهو مدرس سابق يبحث عن فرصة للعمل. لقد ماتت ابنته بسبب نقص الأدوية، وزوجته على وشك الموت لقلّة العناية بها بعد أن احترقت داخل حريق أصاب إحدى المستشفيات. وعندما تموت يمزق بيف بطاقته النقابية، ويقرر الخروج على السلوك النقابي فينضم إلى المتمردين الذين يحتشدون داخل مبنى الجامعة وكأنهم «روبن هود» خارجين على القانون. ويتم القبض على بيف، ويحاكم بتهمة الخروج على قوانين النقابة، فيقاوم ويهرب إلى إحدى المصحات النفسية ويتحرر مردداً: «تخلت عن نقابة الأحياء كي ألحق بإضراب الموتى»^(١٢).

لقد سعى بيف إلى الاستيلاء على الحكم داخل هذه المملكة التي أصابها الفوضى في عام ١٩٨٤، وبذلك فإننا نرى أن بورغيس لم يذهب بعيداً في زمن المستقبل - وهذا دائماً أحوال

كتاب الخيال السياسي - وكذلك فعل في رواية أخرى له تحمل عنوان «البرتقالة الآلية» المنشورة عام ١٩٦٦، والتي يتصور فيها عصابة أخرى أشبه بعصابة بيف، تعيش في مجتمع تحكمه قوانين العنف، ورئيس هذه العصابة يدعى اليكس، يقود مجموعة من الشباب المتمرد الذي يمارس العنف بكافة أشكاله.

ويرى بورغيس أن عصابة اليكس هي نتاج عصر الآليات، التي بدأت تنخر في عظامنا، وتحول البشر في عالمنا إلى كتلة من العنف والدماء، حيث ترى في النصف الثاني من الرواية عملية غسيل مخ، تجري لأليكس، بعد أن تم القبض عليه. فيتم إدخاله المصححة، ويتحول الشاب على أثر العملية إلى إنسان ذليل خنوع مطيع، إذا ضربه إنسان هرع إليه وقبل حذاه. وعندما اختبروا قابليته للجنس قدموا له فتاة عارية ساحرة تقياً. وقد أثارت هذه التجربة الرأي العام الذي طالب بإجراء عملية غسيل مخ لأليكس كي يعود مرة أخرى إلى طبيعته.

من المهم أن نشير أن بورغيس هو أحد أبرز كتاب انجلترا المعاصرين. ولد في شمال انجلترا بمانشستر عام ١٩١٧ في أسرة كاثوليكية. درس الموسيقى والأدب. له روايات عديدة من أبرزها «قوى الظلام» ١٩٨٠، و«يسوع الناصرة» ١٩٧٥. وله دراسة عن الكاتب الأمريكي ارنست همنغواي. وهو يهتم كثيراً بصياغة تراكيب لغوية عديدة مثل الكثير من الأدباء المعاصرين. وينقسم العالم في رواياته إلى قسمين: أحدهما العالم الطبيعي الذي نعيش فيه، والعالم التحتاني الذي يعيشه كل إنسان منا خاصاً بنفسه لا يعرفه الآخرون، ولا يجيد أحد التعبير عنه. ويجب أن يكون هناك مبرر بين العالمين. فنحن نتعلق بعالمنا التحتاني دون أن نعرف أننا مسلوبون. ونحن لا نبحث عن الله أو الشيطان، الخير أو الشر. نحن متعلقون بهما بصورة أو بأخرى، فربما يكون العالم التحتاني أفضل من عالمنا. وربما يكون أشد خطورة.

هذا العالم نفسه أرق الكاتب الأمريكي كيرت فونفوت الأصغر KURT VONNEGUT JR الذي تقول عنه مجلة الاكسبريس: «انه أحد الكتاب النادرين الذي خلق مرحلة أدبية هامة إسمها الفونفوتية. وان تكون فونفوتيا لدى الأمريكيين يعني أن تمتزج نغمة العازف بأشياء عديدة من المزاج الأسود والفتنازي الوردية، والتخيل الملتهب للخيال العلمي، ورقة المرأة لقلوب اليسار الجريحة للوجود، حسب السنوات التي أصبح فيها الشر عملاً نادراً، وسادت اليوتوبيا مرتدية الملابس الداخلية»^(١٦).

ويقول فونفوت عن نفسه: «أنا رجل مسالم إلى حد بعيد. لا أناضل أبداً كي أنقذ حياتي. وإذا رددت هذا يتساءل الناس: وإذا هدد ابتك الشقراء حادثٌ خطف من أحد المتطرفين وهو يشهر بطلته؟ فأرد: سوف أنزلق بين ابنتي والبلطة. بعد كل هذا فأنا في الثامنة والخمسين

وسأترك كل كتيب خلفي».

أما دوريس ليسنغ فنقول عنه أنه «رائع. رجل جذاب رقيق للغاية. وشديد الحدة في الوقت نفسه. أتذكر عندما كتب «عازف البيانو» في وقت يتقدم فيه العالم كله دون توقف. ينمو باضطراب. كان يكتب حول البطالة. قال إن العمل سيصبح نادراً وثميناً. حدث ذلك في الخمسينات. ولهذا أحببت «الخيال العلمي» الذي أصبح يتيح إظهار المخاطرة وكشفها بوضوح»^(١٣).

ولد فونفوت في ولاية انديانا بوليس في ١١ نوفمبر عام ١٩٢٢، في عائلة من أصل ألماني، وهو الابن الأصغر لأب مهندس معماري. وكان أخوه عالماً في الطبيعة واستطاع أن يخترع السحب الصناعية. وقد ماتت أخته وهي في الأربعين من عمرها على اثر إصابتها بالسرطان. قام بتربية أبنائها الثلاثة فضلاً عن أبنائه هو.

درس فونفوت الكيمياء الحيوية وعلوم الأنثروبولوجيا والآداب. ووقع في أسر الألمان خلال الحرب العالمية الثانية. تأثر كثيراً من حادث اللقاء القنبلة الذرية فوق هيروشيميا، فقام بتقديم أكثر من رواية حول هذا الموضوع. عمل بعد الحرب مراسلاً صحفياً في جريدة «شيكاغو سيتي نيوز» وبدأ حياته بكتابة القصص القصيرة. ثم نشر روايته الأولى PLAYER'S PIANO عام ١٩٥٢. وتتأبعت أعماله الروائية التي من أهمها «فرسة المشنقة» GAIL BIRD عام ١٩٧٩، «ر. مثل روز ووتر» R. LIKE ROSE WATER، و«افطار البطل»، ورواية THE SIREN OF TITAN.

في روايته «افطار البطل» BREAKFAST OF THE HERO يرى فونفوت أن المجتمع المعاصر أصبح عالماً من الآلية خالي الروح. وتقدم الفكرة جليفور ترون يذهب لحضور مهرجان فني في مدينة MEDLAND الخيالية. حيث تنتظره هناك شخصية رئيسية هي تاجر سيارات ثري يدعى داوين هوفر. والناس في هذه الرواية مصنوعون على الأنموذج نفسه، مهما كانت أفعالهم غريبة ومثيرة للربح. يخرج هوفر عن طوره ويرتكب عدداً من الأعمال المدمرة، ومع ذلك فإنهم ذات طبيعة مبرمجة وآلية بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

إن مصطلح «نموذج» MODEL في محله تماماً هنا. فالمرء يجد من الصعوبة القول إن فونفوت قد كتب رواية. فما أبدعه هو نسخة مطابقة للعصر الحاضر. نسخة اصطناعية تماماً كما هو الواقع نفسه. وقد استعمل المؤلف وسيلة «النموذج» للوهلة الأولى بغير براعة. ولكن في الواقع بشكل مقصود ومتعمد. مثل تنحيته لشخصياته جائباً يتكلم المؤلف بضمير الشخص الأول ليذكر القارئ بأن هذه الشخصيات قد فكر بها، وصممها، وأدخلها ضمن إطار الرواية

هو نفسه : كيرت فونفوت الأصغر ، وأنها لا تتمتع بأي تفكير أو فعل مستقل . فالمؤلف هو الذي يمسك بمقاليده الأمور جميعاً .

ويؤكد الناقد نيكولاي اناستاسييف أن هذه الرواية عبارة عن «تحذير وهي في حد ذاتها مرتبطة كثيراً بمصيرنا وقضاياها . إنها مثل أفضل كتابات بيللو S. BELLOW ، وأبدايك J. UP- DIKE ، وشيفر JOHN CHEVER ، وهي تمكس الطريقة التي يأتي بها رد فعل الفنانين التقدميين تجاه الحسيلة الأخطر لما قبل الصناعة : تجريد حياة الانسان الخاصة الاجتماعية من الصفات الانسانية»^(١١) .

ويتحدث فونفوت في روايته «السلخانة رقم ٥» SLAUGHTER HOUSE عن مأساة جندي أمريكي سابق أصيب بالذهيان إثر قذف مدينة درسدن بالقنابل . وهي المدينة التي أسر فيها كيرت في فبراير ١٩٤٥ ومات فيها أكثر من مائة وخمسة وثلاثين ألف جندي (أكثر من ميروشيما) دون تمييز ، فاتجهت أفكاره يوماً بعد يوم إلى كوكب غير موجود ؛ كوكب بعيد عن الأرض ، لا أحد يراه سواه . وبدأت هناك علاقة تخاطر TELE PATHY بينه وبين سكان هذا الكوكب المسمى سيريس .

وتتتمي روايته «فريسة المشنقة» إلى أدب النوع أيضاً . فنحن أمام رجل يدهى والتر شتارباك تخرج من جامعة هارفارد ، وهو يبلغ الآن الثامنة والستين من العمر . إنه رجل يمثل القرن العشرين . اعتنق الشيوعية في الثلاثينات ، وأصبح يبروقراطياً في عصر روزفلت ، ثم جند في الجيش وأدين في محاكمات نورمبرغ ، ثم عمل مستشاراً للرئيس الأمريكي ريتشارد نيكسون ، وأدين في فضيحة ووترغيت . لقد أصبح شاهداً على عصره ، أو كما يقول : «أشعر دائماً أنني أشاهد كوميدياً موسيقية»^(١٢) .

ويخرج الكاتب حكاية شتارباك في جو من الأساطير ، برغم أنه يتحدث عن شخصيات واقعية عاشت - ولا تزال تعيش - بيتنا مثل سلفادور دالي ، وجين فوندا . ومع ذلك فلا نشمر أن الرواية تنتمي إلى الواقع لا من قريب أو من بعيد . هناك ثورات اجتماعية وأزمات اقتصادية ، حيث يبدو أن الاقتصاد مختلف أيضاً للتمساة من البشر العاملين بعلوم الفلك . وإذا كانت السماء تمطر أحياناً - كما يقول الانجليز - بالكلاب والقطط ، فإن السماء تمطر هنا رجالاً محطمين ، وفقراء ، وشجعاناً وأفاقين من أصحاب المليارات .

شتارباك هو طائر سجين من أجل أشياء عديدة : عقب محاكمات ووترغيت . وقد عمل مستشاراً لنيكسون في شؤون الشباب وأصبح يملك مليون دولار في صورة سندات . وبعد أن يخرج من سجن جورجيا يعمل ناقداً في صحيفة نيويورك تايمز : «أكبر المتأمرين في ووترغيت

يمتلك العديد من الذكريات المتعلقة بنيكسون. كانت ابتسامته تجعلني أفكر دوماً في الزرّ الوردى الذي يظهر تحت ضربة مطرقة. إنه مثل أصدقائه الشباب قد خرج من ظل إحدى الأسر العريقة. أحب فتاة مناضلة تدعى كاثلين أولونوي، وناضل مع مصالح العمال والنقابيين في تلك السنوات التي اعتنق فيها الشيوعية»^(١٦).

ويقول عن هذه المرحلة في التاريخ الأمريكي «تشكل الحركة النقابية تاريخ الحكايات الجنسية البالغة الجرأة. لا نتكلم عنها كثيراً. نتحدث عن الأجداد الذين شاركوا في حرب الساكسون، وهؤلاء الذين يناضلون ضد وضعية العمل المتدهورة. يبدو الجو حاراً. وحياة شتارك أشبه بحلم يقظة يراه رجل شريف. يكتشف أن الجميع يتنمون إلى إحدى المؤسسات السرية التي تديرها السيدة غراهام التي تترك بصمة في حياة كل من يحيط بها. لقد كانت زميلته يوماً في جامعة هارفارد. إنها أشبه بهيوارد هيزز المليونير الذي عاش في غرفته معزولاً عن العالم، ومع ذلك اشترك في هذه الدنيا دون أن يتصل بها. هناك محطة نيويورك الرئيسية المليئة بأشياء كثيرة مكسدة. لقد اعتنق الاثنان الشيوعية في شبابهما. هو فقد حماسه. أما هي فلا تزال تؤمن بها، برغم أنها تمتلك أسهماً كثيرة في شركات رأسمالية. تقول له: «بعد أن أموت. فلتنظر إلى فردة حذائي اليسرى ستجد وصيتي هناك. سأترك مؤسسة رايماك إلى أصحابها الحقيقيين: الشعب الأمريكي»^(١٧).

يرد: «الاقتصاد نظام صلب وما تقولينه ليس سوى نكتة على الناس سماعها. يدفعه حبه للمال أن يترك الفندق كي يشتري جريدة بحثاً عن ثراء أكبر. عندما يسمع الأخبار في المذياع يقول أن المذيع يتكلم كأن الحياة بعالة ساخرة، وليست فيها أخطار ولا تعقيدات، وهذا يجعلني أشعر كأنني في عربة تجرها الخيول»^(١٨).

يقول شتارك معلقاً على ما يدور حوله في المدينة «لا يوجد سبب يجعلنا نتواجد فوق الأرض نحن الذين ابتدعناها». ويرد فونفوت قائلاً: «هذا البلد مزعج بالفعل للكاتب. ولكن أعتقد أن الكتابة هي سم بطيء المقبول يمكن فيه أن نفكر أننا نكتب، منذ ثلاثين عاماً، عما أنتجناه من الجنود السيئين»^(١٩).

أما الكاتب الفرنسي روبر ميرل ROBERT MERLE فقد قدم حكاية رئيس الجمهورية من خلال رواية بالغة الطرافة هي «يوم الدلفين» «THE DAY OF THE DAULPHINE»^(٢٠)، يتصور أنه يمكن لأحد علماء الحيوان أن يجعل حيوانات الدلفين البحرية أن تتكلم، وذلك بعد مران ومجهود استغرقا أكثر من اثني عشر عاماً. وتلدور الأحداث في جزيرة واسعة، قريبة من ولاية فلوريدا الأمريكية. يشكل الدكتور تيريل وزوجته ماغي ثنائياً رائعاً يدرسان معاً مجموعة

من الظواهر منذ عدة سنوات، ويحيطان أمورهما بسرية شديدة. فهما يجريان أبحاثاً على الدلفين. وفي الجزيرة يوجد كل ما يمكن أن يتوفر لمثل هذه الدراسات العلمية: حمامات طبيعية، وأحواض، وأجهزة كهربية، وثروة طيبة يمكن بهما الاستمرار في الأبحاث.

ويستطيع الدكتور جاك أن يقيم صلة غريبة مع الحيوان، بعد هذا التدريب الدقيق، ويتمكن من محادثته. كانت المهمة بالغة الصعوبة في أول الأمر، ولكن بالمثابرة أمكن أن تكون الأمور أقل صعوبة. وكفي يمكن أن يزيد من ألفة الحيوان يأتي له يوماً بأثنى من الدلفين كي تشاركه حياته، ويطلق عليها اسم «بيتا»، وكان على «ألفا» أن يقوم بدوره في تعليم «بيتا» كيفية النطق والكلام.

ويزور جزيرة الدكتور جاك يوماً أحد رجال مؤسسة فرانكلين العلمية كي يطلع على إنجازاته في هذا المضمار. إنه كيرتس ماهوغي، الذي يميل بطبعه إلى الشر. يقرر الإقامة في الجزيرة لعدة أشهر. وعندما يحس الدكتور بالخطر يقرر أن يوقف تجاربه أثناء فترة الزيارة. ولكن ماهوغي لا يترك العالم في حاله، فهو يتلصص عليه. يراقب الحيوانات باهتمام شديد، ويسعى إلى معرفة ماذا يدور هناك.

ويتظاهر ماهوغي يوماً أنه ترك الجزيرة، لكنه ما يلبث أن يعود. فهو يرى أن أعمال الدلفين هي من صميم رجال القوات المسلحة، وأن الجيش الأمريكي يصرف على أبحاث الدلفين خمسمائة مليون دولار أمريكي سنوياً، فقط.

هنا يدرك جاك أنه لا يمكن الاحتفاظ بالسر لفترة أطول، خاصة أن كيرتس ماهوغي يهدد بأن ينشر مقالاً عما رآه في الجزيرة، مما يثير سخط مؤسسة فرانكلين التي تقرر أن توفد من يمثلها من جديد، خاصة أن الحيوانين يفهمان الأوامر، ويدركان الخطر الذي يقبل عليه صاحبهما. لكن الوقت أصبح متأخراً، فيقرر أن يعقد مؤتمراً صحفياً يتحدث فيه عما توصل إليه أمام الصحافة العلمية والصحافة العامة.

وفي المؤتمر يعرف الدكتور أن ماهوغي ليس تابعاً لهذه المؤسسة العلمية، وإنما هو من رجال الاستخبارات الأمريكية. وتتوالى الأمور، فيأمر رئيس الولايات المتحدة أن تتخذ السلطات كل ما يمكنها حتى لا تنتشر مثل هذه الظاهرة. فمثل هذه الحيوانات يمكن استخدامها كجواسيس، لذا فإن الأمر الأول يكون هو فصل كل من الذكر عن الأنثى. وفي الفصول الأخيرة من الرواية يصف الكاتب، من خلال جو رومانسي رائع، كيف يتم الانفصال بين ألفا وبيتا. ولأن الحيوانين يتمتعان بذكاء يفوق البشر، فإن الحب الذي يكمن داخل كل منهما أكبر من أي حب، ولذا يكون الفراق بالغ الصعوبة ليس على المحبين فقط، بل على الدكتور جاك تيريل

وزوجته، حيث يردد العالم بأسى أنه لا يمكنه أن يجري التجربة مرة ثانية، فالإنسان - مهما كان - لا يستحق أن يكون صديقاً للدلفين.

وقد قام بعض النقاد بوضع هذه الرواية ضمن أدب الخيال السياسي، لأنها تصور رئيس الولايات المتحدة متخلفاً عقلياً، ويفكر بأسلوب مكارثي رجعي، وهو أحد رؤساء المستقبل. كما أن تداخل كل من وكالة الاستخبارات الأمريكية والمؤسسة الاعلامية الأمريكية جعلت الرواية مصبوغة بصيغة سياسية. أما الجانب العلمي في الرواية فقد صنع ليخدم الأجواء السياسية التي تعتمد الكاتب إظهارها في روايته التي نشرت عام ١٩٧٠، إبان الفترة الأولى لحكم الرئيس ريتشارد نيكسون. ويجعل رويير ميرل أبطال روايته يعيشون في فترة معاصرة للوقت الذي كتب فيه هذه الرواية، ولم يشر أن أحداث روايته تدور في المستقبل. ولعل الأجهزة العلمية التي استعان بها الدكتور جاك تيريل في تسجيل أصوات حيواناته، أثناء تجاربه، هي الأجهزة نفسها التي قامت بالتنصت على مرشحي الحزب الديمقراطي في عام ١٩٧٢، والتي انتبخت عنها فضيحة ووترغيت التي أتت فيما بعد على الرئيس الأمريكي نفسه.

أما الكاتب ويليام هاريسون WILLIAM HARRISON فهو أحد المهتمين بأدب الخيال السياسي، وقد ولد في الولايات المتحدة عام ١٩٣٣، وهو يعمل حالياً مدرساً للأدب الانجليزي في جامعة أركانساس. حصل على جائزة بوليتزر عن روايته: «جرائم كرة الانزلاق» THE CRIME OF ROLLERBALL التي استوحاها من حادثة حقيقية شاهدها يوماً على شاشة التلفاز، عقب عودته من رؤية مباراة لكرة السلة. فعلى الشاشة شاهد مجزرة دامية تدور عقب مباراة ملاكمة. وعندما قام بتغيير القناة فوجيء بمباراة أخرى عنيفة في التزلج فوق المياه. أما روايته فقد جعل أحداثها تدور في المستقبل، في العام ٢٠١٨. ويقول هاريسون إنه في المستقبل القريب جداً ستكون الحروب البشرية قد انتهت، ولكن ستكون هناك كرة الانزلاق^(٣).

وفي العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين سيكون الإنسان قد استطاع التغلب على مشاكل الحروب، وسيكون العالم قد أنهى سلسلة متتالية من الصراعات الجماعية. في هذه السنوات ستكون الصورة المألوفة للحكومة التقليدية قد اختفت، وسوف تسود أنظمة حاكمة أخرى فيها ستة تكتلات تمثل وزارات بالصورة التالية: الطاقة، والطعام، والاسكان، والنقل، والرعاية، والاتصالات. وفي هذه السنوات سيكون البشر قد عرفوا الاستقرار بعد الصراعات الدمية المتواصلة. فهناك مثلاً اتحاد عالمي يدير شؤون هذه التكتلات جميعها، مثل اتحاد شؤون الاسكان، أو اتحاد شؤون الرفاهية أو الطاقة.

وحلم هاريسون هو حلم بسيادة يوتوبيا عالمية في القرن القادم، حيث تنتهي الجريمة، ويُزول الفقر والتلوث والحروب النووية، ولكن يبقى شيء واحد هو العنف. ويختار الكاتب رياضة الكرة المنزلقة ROLLERBALL ليعبر عما يسود من عنف في هذه السنوات.

و«كرة الانزلاق» هي لعبة شعبية مثل رياضة كرة القدم، في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد تم ابتداء هذه اللعبة كي تكون بديلاً للروح العدائية التي اشتهر بها عصرنا. وهذه الرياضة منتشرة في كل مدن العالم. وجمهور هذه الرياضة هو سكان الكرة الأرضية. لقد تطورت وسائل الاتصال وأصبح من الممكن نقل المباريات التي تقام بين الفرق في المدن.

ويختار هاريسون نموذجاً من هذا العالم هو جوناثان اي JONATHAN E، وهو أسطورة اللعبة في العالم كله. لدرجة أنه عندما يسافر ليلعب دولة متألسة فإن أبناء تلك البلاد يهتفون باسمه بدلاً من الهتاف باسم فريق بلدهم. ويتمتع بهذه السمعة لما له من مهارة شديدة، ولكثرة الأهداف التي سجلها، وأسلوبه في الهجوم، فضلاً عن مثابرته واستمراره. يتمتع بقوة جسدية أعلته لهذه المكانة. وفي هذه اللعبة العنيفة قل أن يستمر في ملاعبها رجل واحد لأكثر من عامين. أما E فقد استمر عشر سنوات.

ويعيش E في حياة رغدة أعلته لها شهرته ومهارته. وتتمثل المشكلة في أن اتحاد الطاقة يرى أنه قد أصبح أكثر أهمية من اللعبة نفسها، ويدرك E أن المجتمع الذي يعيش فيه إنما يحقق للناس كل احتياجاتهم، ويصل بهم إلى الرخاء المادي على ألا يتدخلوا في قرارات الإدارة. ويدور الصراع حول اعتزال اللاعب، فيواجه السلطة الإدارية بمنف. وبكل نبيل وأخلاق البطل التراجيدي، الذي عهدناه في الحكايات اليونانية، تصل المعركة الشرسة بين الطرفين إلى أن تخطف السلطة السياسية زوجته وتطلب منه أن يمثل لها. وبالفعل فإن الزوجة تقوم بدورها في إخضاع زوجها لرغبات السلطة. وعندما يسافر E إلى جنيف لمعرفة الأسباب من العقل الالكتروني العالمي الموحد. يفشل العقل الالكتروني في معرفة الأسباب. وتتصاعد حدة المؤامرة، حيث يعملون على تصفيته كلاعب محترف. فيتم تغيير قواعد اللعبة حتى يمكن لأعضاء فريق أن يقوم بتصفية الفريق الآخر بكل الوسائل الممكنة.

وبالفعل، ففي إحدى المباريات التي يشترك فيها E تصدر الأوامر بتصفية كل من في الحلبة من خلال القواعد الجديدة للعبة، وذلك أشبه بما كان يتم في حلبات المصارعة في عصور الرومان. فمع كل هذا التطور الحضاري، إلا أن الإنسان لم يتغير. يحمل كرنه كما كان يخرج الأبطال حاملين أسلحتهم استعداداً لجولة جديدة في حلبة أخرى.

والمعجيب أن في مايو، من العام ١٩٨٥، شهدت مدينة بروكسل البلجيكية معركة أكثر

دموية من تلك التي تصورها هاريسون، فتحت عيون ملايين المشاهدين أثناء مباراة كرة قدم بين فريق ليفربول الانجليزي واليوفتوس الايطالي، اللذين سبق لكل منهما أن وصل من قبل لنهائي بطولة أوروبا: حدثت مشادات بالغة العنف، وقتل أكثر من أربعين متفرجاً، وبذلك تكون نبوءة هاريسون قد تحققت قبل ثلاثين عاماً من الزمن الفعلي لحدوثها⁽¹⁾.

في بعض الأحيان خرج أدباء الخيال العلمي المعروفين عن الخط الذي يهتمون به، ومزجوا خيالهم العلمي بالسياسي. ولعل رأي برادبوري هو أبرز هؤلاء على الإطلاق خاصة في رواياته القصيرة أو أقاصيصه. فقبل «فهرنهايت ٤٥١» المنشورة عام ١٩٥٣، نشر له العديد من القصص القصيرة منها قصته المعنونة THE OTHER TOOT المنشورة عام ١٩٥١. وهي تعني السادة الجدد. وفيها يروي قصة نفي الزوج من الولايات المتحدة إلى كوكب المريخ. ويترك هذا الحدث فراغاً كبيراً في المجتمع الأمريكي «لقد أصبحنا سكان المريخ بدلاً من سكان الأرض. ولم يأت أي رجل أبيض إلى هنا منذ تلك الآونة. هذه هي قضيتنا»⁽²⁾.

ويقول برادبوري على لسان الرجل الأبيض المعجوز: «كنا أغبياء. لقد دمرنا الأرض والمدينة على رؤوسنا. لم تبق مدينة من المدن تستحق الإنقاذ. جميعها تلوثت بالإشعاع الذي مدة قرن كامل. لقد انتهت الأرض، وانتهى عمرها».

في هذا العصر أصبح الفيديو محرماً وممنوعاً، وانتشرت الرذيلة بين الزعماء وحرموها على الشعب، وأصبح خلف كل شخص جهاز تجسس صغير يمكن أن يسجل ما يفعله ويردده. وأصبحت الدولة تتحكم في كل المصائر بدءاً من اختيار أسماء المواليد الجدد، وتبديل كل أوجه الحياة. ولم يمل أي من هؤلاء الحكام على إعادة المياه إلى النهر. كما ظهرت جماعات عديدة مناوئة لعصر التبرئة، وسمى البعض للهجرة، وبقي الآخرون يعانون من ديكتاتورية رهيبة لم تمهد لها البلاد.

يقول المؤلف في «كلمة أخيرة» حول هذه الرواية: «أود أن أعلن أن أحداث هذه الرواية، التي يغلب عليها التوقع الخيالي إن جاز التعبير، ليست موجهة إلى تيار أو جماعة أو شخص، بقدر ما هي موجهة إلى الغموض، وغيبية الإدراك، والانفعال الانتحاري».

محمود قاسم

إشارات:

(2) CLAUDE BONNEFOY, DU CÔTÉ DE LA POLITIQUE FICTION, LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, NO 2438

(17-6-1974)

(٣) هيلموت سويودا «ما زلنا بانتظاره» (ترجمة د. رسول الخفاجي) الثقافة الأجنبية، العدد الأول ١٩٨٤، بغداد. ص ١٩٠.
(٤) المصدر نفسه.

(٥) أحمد إبراهيم الشريف، القرن العشرين، حاضره ومصريه. الفكر المعاصر. يوليو ١٩٦٥. القاهرة ص ٤٤.

(٦) رمسيس عوض، جورج أرويل حياته وأعماله، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٨١. ص ١٥٩.
(٧) المصدر السابق ص ١٦٠.

(8) GÉNÉRAL SIR JOHN HACKETT, LE 3^{em} GUERRE MONDIAL, BELFONE, PARIS 1979.

(٩) آلان بيتزانسون «نحن وأرويل»، ترجمة محمود قاسم، الثقافة العالمية. العدد ١٨ ص ٩٨.
(١٠) المصدر السابق ص ٩٩.

(11) ANTHONY BURGESS, 1964-1965. LAFFONT. PARIS. 1979. P.303.

(12) ROBERT FORSTIER, L'AMÉRICAIN LE PLUS LU EN U.R.S.S., L'EXPRESS 21-2-1981 P. 83.

(13) IBID.

(١٤) الأدب وقضايا العصر. دار الرشيد للنشر. ترجمة عادل المعمل. بغداد ١٩٨١، ص ١١٧.

(15) KURT VONNEGUT, JAIL BIRD, DELACORTE - NEW - YORK. 1979 P. 52.

(16) IBID.

(17) IBID.

(18) IBID.

(19) L'EXPRESS 21 FÉVRIER 1981 P/86.

(20) ROBERT MERLE, LE JOUR DU DAUPHINE - GALLIMARD, PARIS, 1971.

(21) WILLIAM HARRISON, THE CRIME OF ROLLERBAU, ESQUIRE SPT. 1973.

(٢٢) محمود قاسم، العالم في سطور «مجلة الهلال» يوليو ١٩٨٥. القاهرة. ص ١٤٥.

(٢٣) رأي برادبوري. الساحة الجدد. الثقافة الأجنبية عدد ٥، ٦. بغداد ١٩٨٤.

اقوال

الحدائثة

ليست الحدائثة مفهوماً سوسولوجياً ولا مفهوماً سياسياً، وليست بالتامام مفهوماً تاريخياً، بل هي نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي، أي مع كل الثقافات السابقة عليه أو التقليدية. لمقابل التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الأخيرة تفرض الحدائثة نفسها على أنها شيء واحد متجانس، يشع عالمياً انطلاقاً من الغرب.

ومع ذلك فهي تظل مدلولاً ملتبساً يشير إلى تطور تاريخي وإلى تغير في الذهنية. إن الحدائثة، من حيث هي معطى متشابك، تتلاحم فيه الأسطورة بالواقع؛ واقع يتميز في كل المجالات: دولة عضرية، تقنية عضرية، موسيقى ورسم وعادات وأفكار عضرية، على حياة مقولة عامة وضرورة ثقافية. ومن حيث أنها نشأت عن بعض التحولات العميقة في التنظيم الاقتصادي والاجتماعي، فهي تتحقق على مستوى العادات وطرائق العيش، وأنماط الحياة اليومية، وقد تبلغ أحياناً صورة كاركاتورية في النزعة التحديشية. وبما أنها متحولة في أشكالها ومضامينها، في الزمن والمكان، فهي ليست ثابتة وغير قابلة للرجوع إلا كم منظومة من القيم، وكأسطورة. وبهذا المعنى يتعين كتابتها بحروف بارزة تماماً مثل التقليد.

وبما أنها ليست مفهوماً يصلح كأداة للتحليل فإنه ليست هناك قوانين للحدائثة، بل فقط معالم للحدائثة. ليست هناك أيضاً نظرية في الحدائثة، بل منطق للحدائثة وإيديولوجيا للحدائثة. ومن حيث أنها أخلاقية مقننة للتغير فهي تتعارض مع الأخلاقية المقننة للتقليد، لكنها تحترس مع ذلك من كل تغير جذري، وتلك هي «تقاليد البحث عن الجديد». إن الحدائثة من حيث أنها

مرتبطة بأزمة تاريخية، وأزمة بنية، ليست إلا عرضاً لها. وهي لا تحل هذه الأزمة بل تعبر عنها بطريقة غامضة بهروب مستمر إلى الأمام. فهي تلعب دور فكرة قوية ودور إيديولوجيا سائدة منسامة بتناقضات التاريخ إلى مفعولات الحضارة. فهي تجعل من الأزمة قيمة وأخلاقاً متناقضة. ومن حيث أنها فكرة تتعرف فيها الحضارة على نفسها، فهي تضطلع بدور ووظيفة تنظيم ثقافي، وتلتحق - من ثمة - جلسة بالتقليد.

منشأ الحداثة :

إن تاريخ لفظ «حديث» أقدم من تاريخ «الحداثة»، ففي كل سياق ثقافي يتعاقب كل من «القديم» و«الحديث» تعاقباً ذا دلالة. لكن مع ذلك لا توجد «الحداثة» في كل مكان باعتبارها بنية تاريخية وجدالية للتغير والأزمة. وهذه الأخيرة لا يمكن مشاهدتها إلا في أوروبا ابتداء من القرن السادس عشر، ولا تأخذ معناها الكامل إلا ابتداء من القرن التاسع عشر.

النهضة : تعتبر الكتب المدرسية أن اكتشاف أمريكا من طرف كريستوف كولومبوس هو بداية العصور الحديثة التي تلت العصور الوسطى. أما اختراع المطبعة، واكتشافات غاليلي، فهذه وقائع تفتح النزعة الإنسانية الحديثة الخاصة بعصر النهضة. فعلى مستوى الفنون، وخاصة على مستوى الأدب، ستتطور الخصومة بين القدماء والمحدثين لتبلغ ذروتها في القرنين ١٧ و١٨. كما أن الأصواء العميقة للانقسام حول الحداثة قد ترددت في المجال الديني : وذلك في حركة الإصلاح الديني، (نشر لوثر (Luther) في ويتنبرغ أطروحاته الخمسة والتسعين في ٣١ أكتوبر ١٥١٧) والقطيعة التي أحدثتها بالنسبة للبلدان البروتستانتية، لكن أيضاً بانمكاساتها على العالم الكاثوليكي (اجتماع ترنت ١٥٤٥ - ١٥٦٣) ولن يأخذ اللفظ قوة إلا في البلدان ذات التقليد التليد، كالبلدان التي حافظت على التقليد الروماني وطقوسه وعاداته مع تجديد هذه التقاليد تدريجياً. ليس للمحدث عن الحداثة أي معنى عندما يتعلق الأمر ببلد دون تقاليد وتراث، ودون عصور وسطى كالولايات المتحدة الأمريكية، وعلى العكس من ذلك فإن للتحديث تأثيراً قوياً على بلدان العالم الثالث، التي هي بلدان ذات ثقافة تقليدية.

إن الالتقاء الذي حدث في البلدان، التي مستها النهضة الكاثوليكية، بين نزعة إنسانية علمانية ودهرية وبين طقوس دينوية من الأشكال والعادات في العالم الكاثوليكي، يتلام أكثر مع تعقد الحياة الاجتماعية والفنية الذي يقتضيه تطور الحداثة من مجرد تحالف العقلانية والنزعة الاخلاقية في الثقافة البروتستانتية. إذ أن الحداثة ليست فقط هي واقع الانقلابات التقنية والعلمية والسياسية الحادثة منذ القرن السادس عشر، بل هي أيضاً لعبة الرموز والعادات والثقافة، هذه اللعبة التي تعكس التحولات في البنية على مستوى الطقوس والتهيز الاجتماعي.

القرنان السابع عشر والثامن عشر:

خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر أُرسيَت الأسس الفلسفية والسياسية للحدّاتة : الفكر الفردي والعقلاني الحديث الذي يمثلُه ديكرت، وفلسفة الأنوار؛ الدولة الملكية المركزية بتقنياتها الادارية التي تلت النظام الاقطاعي؛ أسس العلم الفيزيائي والطبيعي التي أنتجت الآثار الأولى لتكنولوجيا تطبيقية (الموسوعة). ومن الناحية الثقافية فإن هذه الفترة هي فترة الدهرنة الشاملة للفنون والعلوم (...). لم تصبح الحدّاتة بعد نمط عيش (إذ لم يكن اللفظ قد وجد بعد). بل أصبحت فكرة (مرتبطة بفكرة التقدم). اكتسبت مباشرة شحنة بورجوازية ليبرالية لن تكف عن الالتصاق بها إيديولوجيا إلى الآن.

الثورة الصناعية والقرن العشرين:

لقد أقامت ثورة ١٧٨٩ الدولة البورجوازية الحديثة، الممركزة والديمقراطية، والأمة بنظامها الدستوري، وتنظيمها السياسي والبيروقراطي. فأدخِل التقدم المستمر للعلوم، والتقنيات، والتقسيم العقلاني للعمل الصناعي، في الحياة الاجتماعية، بعد التغير المستمر وتفكك العادات والثقافة التقليدية. وفي الوقت نفسه أدخل التقسيم الاجتماعي للعمل انقسامات سياسية عميقة، وبعداً جديداً يمثل في الصراعات الاجتماعية، والأزمات التي ستوالى عبر القرنين التاسع عشر والعشرين.

إن هذين المظهرين الأساسيين، اللذين سينتضاف إليهما النمو الديمغرافي، والتمركز الحضري والتطور الهائل لوسائل الاتصال، والإعلام، يطعمان، بصورة حاسمة، الحدّاتة كتمارس اجتماعية ونمط حياة قائم على التغير والتجديد، لكن أيضاً على القلق وعدم الاستقرار، والتعنت الدائمة، والذاتية المتحركة، والتوتر والأزمة، كما تظهر أيضاً، وكتصور مثالي وكأسطورة. وبهذا المعنى فإن تاريخ ظهور اللفظ ذاته لأمر ذو دلالة: إنها الفترة التي أخذ فيها المجتمع الحديث يفكر في ذاته من حيث هو كذلك، وأخذ يتأمل ذاته من خلال الفاظ الحدّاتة. وهكذا أصبحت الحدّاتة قيمة متعالية، ونموذجاً ثقافياً وأخلاقاً، وأسطورة مرجعية حائرة في كل مكان، ومقننة جزئياً البنيات والتناقضات التاريخية التي ولدتها.

منطق الحدّاتة:

أ- مفهوم تقني - علمي

إن التطور الهائل، وخاصة منذ قرن، للعلوم والتقنيات، والتطور العقلاني والتنسقي لوسائل الانتاج، ولتسييرها وتنظيمها، يسم الحدّاتة بكونها عصر الانتاجية: تكثيف العمل

الإنساني والسيطرة الإنسانية على الطبيعة، اللذين اختزلا معاً إلى مجرد قوى منتجة، وإلى خطاطات الفعالية والمردودية القصوى. وذاك هو القاسم المشترك بين كل الأمم الحديثة. وإذا لم تكن تلك «الثورة» في القوى المنتجة قد غيرت الحياة، لأنها تركت علاقات الانتاج والعلاقات الاجتماعية دون تغيير، فإنها على الأقل عدلت ظروف الحياة بين جيل وآخر. وهي تحدث اليوم تحولات عميقة في الحداثة: الانتقال من حضارة العمل، والتقدم إلى حضارة الاستهلاك والتسليّة. إلا أن هذا التحول ليس جذرياً: فهي لا تغير من الغائية الانتاجية، ومن التقسيم الزمن إلى آتات، ومن الضغوط التنبؤية والاجرائية التي تظل هي الاحداثيات الأساسية للأخلاق المعاصرة للمجتمع الانتاجي.

ب - مفهوم سياسي

«إن التجريد الملازم للدولة السياسية من حيث هي كذلك لا يتمي إلا للمصور الحديثة، لأن تجريد الحياة الخاصة لا يتمي إلا إلى المصور الحديثة. ففي المصور الوسطى كانت حياة الشعب وحياة الدولة متطابقتان. فالإنسان هو المبدأ الواقعي للدولة... إن المصور الحديثة هي الثنائية المجردة، هي التعارض المجرد المفكر فيه» (ماركس - نقد فلسفة الدولة عند هيجل).

إن التعالي المجرد للدولة، تحت شعار الدستور، والكيان الشكلي للفرد، تحت شعار الملكية الخاصة، هي السمات التي تميز البنية السياسية للحداثة. فالمعلنة (البيروقراطية) للدولة، وكذا عقلنة المصلحة والوحي الخاصين، تتجاوب ضمن هذا الكيان التجريدي نفسه، وهذه الثنائية تطيح نهاية كل المنظومات السابقة، حيث تعرف الحياة السياسية نفسها بأنها تراتب متكامل من «العلاقات الشخصية...». وهيمنة الدولة البيروقراطية إنما تنامت مع تقدم الحداثة. فهي، بارتباطها مع توسع مجال الاقتصاد السياسي واتساق التنظيم، تدهام كل قطاعات الحياة، وتسخرها لصالحها وتمقلنها على صورتها. وما يقلومها (الحياة الوجدانية، اللغات والثقافات التقليدية) بضراوة، أحياناً، يمكن أن يقال عنه أنه مجرد روايب أو بقايا. ومع ذلك فإن ما كان إحدى الأيماد الأساسية (إن لم يكن البعد الأساسي) للحداثة، وهو الدولة المجردة الممركزة، هو ربما في طور التخلخل. فالضغط الهيميني للدولة، والاستثمار البيروقراطي للحياة الاجتماعية، والفردية، تهيو، دون شك، لأزمات كبرى في هذا المجال.

ج - مفهوم سيكولوجي:

مقابل الاجماع السحري، والاجماع الديني، والاجماع الرمزي، الذي يميز المجتمع التقليدي (العشيرة) ينطبع العصر الحديث بظهور الفرد، بمكائته وبوعيه المستقل، بسيكولوجيته وأزماته الشخصية، بمصلحته الخاصة، بل بلا وعيه، وباستلابه المعاصر (من

حيث أنه واقع أكثر فأكثر في شبكة وسائل الاتصال الجماهيرية، والتنظيمات والمؤسسات) ويتجر يديته، ويفقده لهويته في العمل والتسلية، وبغياب التواصل. . الخ، وهي نقائص تحاول التمييز عنها منظومة من التشخيص عبر الموضوعات والرموز.

الحدث والزمن:

إن الزمنية المعاصرة متميزة في مختلف مظاهرها.

المظهر الكرونومتري: الزمن القابل للقياس والذي نقيس به مختلف الأنشطة، وذلك الذي يقطع تقسيم العمل إلى أوقات ويقطع الحياة الاجتماعية، هذا الزمن المجرد الذي حل محل إيقاع الأعمال والاحتفالات هو زمن الكراه الانتاجي، فالزمنية البيروقراطية تسود حتى الوقت «الحرة» وعلى وقت التسلية.

المظهر الخطي: الزمن «المعاصر» ليس زمناً دائرياً، بل هو زمن يتطور وينمو حسب خط الماضي - الحاضر - المستقبل، وفق مصدر وغاية يتوخاها. يبدو أن التقليدي متمركز على الماضي بينما الحدث متمركز على المستقبل، لكن الحدث وحدها هي التي تعكس ماضياً في الوقت نفسه الذي تعكس مستقبلاً، وفق جدلية خاصة بها.

المظهر التاريخي: لقد أصبح التاريخ، وخاصة منذ هيجل، هو الهيئة المهيمنة للحدث. فهو في الوقت نفسه صيرورة واقعية للمجتمع، ومرجع متعال، يفسح المجال أمام الاكتمال النهائي. فالحدث تفكر في ذاتها تفكيراً تاريخياً، لا تفكيراً أسطورياً.

إن الحدث، من حيث هي كم قابل للقياس، وغير قابل للتراجع، وتعاقب آتات محدودة أو صيرورة جدلية، قد أفرزت - على أية حال - زمناً جديدة تماماً، وهو بعد حاسم، وصورة لتناقضات الحدث. فما يميز الحدث، داخل هذا الزمن غير المحدود، والذي لا يعرف الاستمرار والدوام، هو شيء واحد: إنها تود أن تكون دوماً «معاصرة»، أي تانياً عاطفياً. فهي بعد أن أعطت الامتياز لبعد التقدم والمستقبل، يبدو أنها تختلط اليوم أكثر فأكثر مع ما هو رهن، ومباشر ويومي، وهو الوجه الآخر للديمومة التاريخية ليس إلا.

بلاغة الحدث

تجديد وطبيعة

تعبّر الحدث، في مجال الثقافة والاخلاقيات - بنوع من التعارض الشكلي مع التمرکز البيروقراطي والسياسي، لكن في علاقة وطيدة معه، وبنوع من إضفاء التجانس على أشكال الحياة الاجتماعية - تعبّر عن نفسها بتمجيد الذاتية العميقة، والأهواء، والفرد، والصدق

الذاتي، وما هو عابر، وما لا يمكن إدراكه، كما تعبر عن نفسها بتحطيم القواعد وإبراز الشخصية الذاتية الواعية بنفسها أولاً. ورسم الحياة الحديثة، لبودليز الواقع على الحدود بين الرومانسية والحداثة المعاصرة، يسجل انطلاق عملية البحث عن الجديد، وعن اشتقاق الذاتية، وهكذا فهو يذهب، ويجري ويبحث. نعم، يبحث إذن؟ إن هذا الإنسان كما رسمت صورته، هذا المنزل ذو الخيال النشط، المسافر عبر صحراء كبرى من البشر، يبحث عن هذا الشيء الذي نستأذن في تسميته بالحداثة.

ستولد الحداثة في كل المستويات جمالية القطيعة، والابداع الفردي والتجديد الموسوم بظاهرة الطليعة كظاهرة سوسيولوجية (وهذه الطليعة ترتبط بميدان الثقافة وكذا بميدان الموضة) وبالتحطيم المستمر للأشكال التقليدية (الأجناس في الأدب، وقواعد الهارموني في الموسيقى، وقوانين المنظور والتشكيل في الرسم وللروح الأكاديمية، وبصفة عامة مطلقة ومشروعية النماذج السابقة في ميدان الموضة، والجنس والسلوكيات الاجتماعية).

وسائل الاتصال الجماهيري: الموضة والثقافة الجماهيرية

وقد ازدهر هذا الميل الأساسي وتقوى منذ بداية القرن العشرين بواسطة انتشار صناعة الأدوات الثقافية، وانتشار نوع من الثقافة الجماهيرية، والتدخل الهائل لوسائل الاتصال الجماهيري (الصحافة، السينما، الراديو، التلفزيون، الأشهار) كما تزايد الطابع العابر والعرضي للمضامين والأشكال. فالثورات في الأسلوب والموضة والكتابة والعادات لا تحصى. ويتجذرها أكثر فأكثر في تغير المنظور، وتحول بصري مستمر تغير الحداثة معناها. فهي تفقد شيئاً فشيئاً كل قيمة جوهرية، وكل إيديولوجيا أخلاقية وفلسفية في التقدم، هذه الإيديولوجيا التي كانت هي أساس الحداثة في البداية، لتصبح مجرد جمالية للتغير من أجل التغير. فهي تلخص ذاتها، وتتطور في بلاغة جديدة، كما تعبر عن نفسها في لعبة منظومة أو عدة منظومات من الرموز. وفي النهاية فإنها تلتحق بالموضة التي هي في الوقت نفسه نهاية الحداثة.

إذ أنها تدخل في إطار تغير دوري، حيث تنبعث من جديد كل أشكال الماضي (العتيقة، الفولكلورية، الخشن، التقليدية) مفرغة من جوهرها، لكنها تمجد كلمات ضمن مجموعة قواعد، حيث يتعادل التراث والتجديد، القديم والحديث، ويؤثران بالتناوب. وهكذا لم تمد الحداثة تمثل قطيعة فهي تغنّي من بقايا وفتات كل الثقافات، في الوقت نفسه الذي تغنّي فيه بفضائلها الثقينة، أو بغموض كل القيم.

التقليد والحداثة في مجتمعات العالم الثالث:

تتجلى السمات المميزة للحداثة، وضمائرها، وإشكالياتها، وتناقضاتها، بمتى القوة،

في المجتمعات التي يكون فيها تأثيرها التاريخي والسياسي صادماً: أي في المجتمعات القبلية، أو المستعمرة سابقاً والتقليدية. يعتبر D. Apter الاستعمار «قوة تحديثية»، أي ومنطقاً يكتسب بواسطته التحديث طابعاً شمولياً.

وقد تم تفكيك منظومات التبادل القديمة بظهور النقد واقتصاد السوق. فالمنظومات السلطوية التقليدية تمحي تحت ضغط الادارات الاستعمارية، أو البيروقراطيات الأهلية الجديدة.

وبسبب غياب ثورة سياسية أو صناعية في العمق، فإن المظاهر التقنية، والأكثر قابلية للنقل، هي التي تمس أكثر المجتمعات التي هي في حالة نمو: مواد الانتاج، والاستهلاك الصناعي، ووسائل الاتصال الجماهيري. والحدثة تستثمر هذه الموضوعات قبل كل شيء في ماديتها التقنية كمشهد، وليس من خلال عملية المقلنة الاقتصادية والسياسية الطويلة المدى التي نتجت عنها في الغرب.

ومع ذلك فإن لشظايا الحدثة هاته صدى سياسياً: فهي تسهم في تفكيك نمط العيش، وتسارع بالمطالبة الاجتماعية في التغيير.

مقاومة وخليط

إذا كانت الحدثة قد بدت في رحلة أولى كقطيعة، فإن التحليل الدقيق الذي قامت به الانثروبولوجيا السياسية، منذ الحرب العالمية الثانية (بالاندييه، ليش، أبتر، التهاب) يظهر أن الأشياء أكثر تعقيداً مما يبدو. فالنظام التقليدي (القبلي، العشائري، القرابي) يظهر مقاومة عنيفة تجاه التغيير. بينما تقيم البنيات الحديثة (الإدارية، الأخلاقية، الدينية) مع التقاليد والتراث اتفاقات غريبة (Compromis). فالحدثة تتخذ فيه دوماً صورة انبعاث للتراث، دون أن تتخذ هذه، مع ذلك معنى محافظاً.

(...)

وهذا شيء مهم: يُظهر ميدانُ الانثروبولوجيا، أكثر مما يظهر ذلك التاريخ الأوروبي، حقيقة الحدثة، أي كونها ليست أبداً تغيّراً جذرياً أو ثورة، بل إنها تدخل في علاقة ضمنية مع التراث في إطار لعبة ثقافية رفيعة، وفي حوار يترابط فيه العنصران، ضمن عملية تداخل واختلاط وتكيف. وهكذا تتخلى جدلية القطيعة عن مكانها لدينامية التمازج والتفاعل.

الايديولوجيا والحدثة

الايديولوجيات كعلامة على الحدثة

يظهر لنا تحليل المجتمعات التي تحررت من الاستعمار تعبيراً نوعياً آخر عن الحدثة:

وهي الايديولوجيا. فالإيديولوجيات (الوطنية، الثقافية، السياسية) معاصرة لعملية تفكك البنيات القبلية ولعملية التحديث. فهذه الايديولوجيات، من حيث أنها مستجيلة من الغرب، ومطبوعة بطقوس ومعتقدات تقليدية، تكتسب أهمية أقوى من أهمية البنية الاقتصادية التحتية، وهي محل التغير والصراع وانقلاب القيم والذهنيات. ويتعلق الأمر هنا بالأحرى ببلاغة الحداثة، التي تحدث في غموض تام في مجتمعات يكون من مهمتها فيها التعميض عن التأخر الواقعي، وعن عدم التطور.

ولعل مثل هذه الملاحظات يمكن أن تساعد على تحديد مفارقة الحداثة. فهي تفكك للبنى وتغيّر، لكنها أيضاً التباس وحلول وسطي وتمازجات: الحداثة عبارة عن مفارقة، فهي ليست جدلية. إذا كانت الحداثة نموذجاً لمفهوم «حديث» وإذا كانت الايديولوجيات هي التعبير عن الحداثة، فإن الحداثة ذاتها دون شك ليست إلا عملية أيديولوجية واسعة.

أيديولوجيا الحداثة: نزعة محافظة بوساطة التغيير

بهذه الصورة تظهر الحداثة، سواء في الغرب أو في العالم الثالث، على أنها محل انشاق عوامل القطيعة والحلول الوسطى بجانب عوامل النظام وارتقاء التقليد. فالحركية الملازمة لها على كل المستويات (الاجتماعية، والمهنية، والجغرافية والزواجية وفي الموضة والتحرر الجنسي) لا تحدّد فقط سوى جانب التغير المسموح به من طرف النظام، دون أن يتغير كلياً. يقول «بالاندييه» عن دول إفريقيا السوداء: «إن المواجهات السياسية تعبر عن نفسها تعبيراً واسعاً - لكن ليس فقط - بالنقاش الدائر بين ما هو تقليدي وما هو حديث: وهذا الأخير يبدو خصوصاً وكأنه أداة، وليس السبب الرئيسي لهذه الصراعات». وهكذا فإن الحداثة في المجتمعات المتطورة ليست هي التي تعيد رسم وتحديد البنية، ولا التاريخ الاجتماعي: بل هي بالأحرى (في تفاعلها مع الواقع التقليدي) المجال الذي يبتقان فيه ليتخذ طابعاً مقنعاً. وهي المجال الذي تلذّب فيه جدلية المعنى الاجتماعي في القواعد البلاغية والأسطورية للحداثة.

التياس مكشوف

إن التغيرات التي حدثت في البنيات السياسية والاقتصادية والتكنولوجية والنفسية هي العوامل التاريخية الموضوعية للحداثة، لكنها في حد ذاتها لا تشكل الحداثة. بل إن هذه ستعرف نفسها بالأحرى على أنها إنكار لهذه التغيرات البنيوية، أو على الأقل على أنها إعادة تأويل لها بأسلوب ثقافي، وبأسلوب الذهنية، ونمط الحياة، والمعيش اليومي.

ليست الحداثة هي الثورة التكنولوجية والعلمية، بل هي مجال اندراج هاتيه في مشهد الحياة الخاصة والاجتماعية، وفي مجال ما هو يومي كما تحدده وسائل الاعلام، وفي نماذج الحياة الاستهلاكية والطمأنينة البيئية أو غزو الفضاء. ليس العلم ولا التقنية ذاتهما «حديثين»، بل إن مفعول تأثير العلم والتقنية هما اللذان يكتسبان هذه الصفة. أما الحداثة، فهي، رغم تأسسها على الظهور التاريخي للعلم، لا تحيا إلا على مستوى أسطورة العلم.

ليست الحداثة هي العقلنة، ولا الاستقلال الذاتي للوعي الفردي، الذي هو مع ذلك أساسها. إنها بعد فترة الظهور الاحتفالي للحريات وللحقوق الفردية - التمجيد الناتج عن ردة فعل ثانية مهددة كلياً بالمجانسة التي تهتد الحياة الاجتماعية كلها. إنها إعادة تدريب هذه الذاتية المفقودة في منظومة من «التخصصات»، في مفاعيل الموضة والتطلع الموجّه.

ليست الحداثة هي جدلية التاريخ: بل أنها هي الحديثة واللعبة الدائمة لما هو راهنٌ وكونية الأحداث المتنوعة بواسطة وسائل الاتصال الجماهيرية.

ليست الحداثة هي امتساخ كل القيم، بل إنها التفكيك العام لكل القيم القديمة دون تجاوزها، إنها التباس كل القيم تحت شعار نوع من الاختلاط المعمم. لن يعود هناك لا خير ولا شر، لكننا مع ذلك لم نعد «خارج الخير والشر».

ليست الحداثة هي الثورة، رغم أنها ترتبط بثورات صناعية وسياسية وإعلامية، والثورة في وسائل العيش الرغيد... إلخ.

وكما يقول هنري لوفيفر في كتابه «مدخل إلى الحداثة»: «داخل هذا العالم المقلوب، وغير السواقف على رجليه، تنجز الحداثة مهام الثورة: تتجاوز الفن والاخلاق والايديولوجيات...» ويمكن أن نضيف إلى ذلك الحركية، والوفر، وأشكال التحرر المختلفة. لكنها تنجزها على شكل ثورة دائمة في الأشكال، أي في لعبة التغير، وفي النهاية في دائرة تنغلق فيها من جديد الثغرة المفتوحة في عالم التقاليد.

ثقافة اليومي:

كانت التقاليد تعيش على الاستمرار والتعالي الحقيقي، أما الحداثة فيأحداثها للقطعية، وعدم الاستمرار، قد أصادت إغلاق نفسها في دائرة جديدة. فهي قد فقدت تلك الشحنة الايديولوجية الدافعة، المرتبطة بالعقل والتقدم، وأخذت تختلط شيئاً فشيئاً باللغة الشكلية للتغير. بل حتى أساطيرها أخذت تقلت منها وتقرّ: فقد أخذت الحداثة تتميز تدريجاً بالتعالي المجرّد لكل السط. فالحرية فيها شكلية، والشعب يصبح جمهوراً، والثقافة تغدو موضة. وبعد أن كانت الحداثة هي دينامية التقدم أصبحت بالتدرّج، وببطء، حركية العيش الرغيد.

وأسطورتها تعني التجريد المتعاضد للحياة السياسية، والاجتماعية، التي تختزل الحدائثة في إطارها - شيئاً فشيئاً - لتصبح مجرد ثقافة لما هو يومي.

جان يودريار

ترجمة:

محمد سييلا

الرباط - المغرب

اقواس

ميلان كونديرا:

العالم هو الشر

ولد ميلان كونديرا في برنو Brno عام ١٩٢٩، وهو ابن لمؤلف يياتو مشهور. انضم للحزب الشيوعي التشيكي عام ١٩٤٧، وفصل عام ١٩٥٠، ثم أعيد عام ١٩٥٦ ليتم فصله من جديد عام ١٩٥٧. كان أستاذاً في مدرسة براغ الوطنية للفيلم حتى عام ١٩٦٩ حينما فقد مركزه بسبب عملية «التطبيع» التي حدثت إثر الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا. خلال السنوات القليلة التالية جعلت السلطات من حياته صعبة أكثر فأكثر. عام ١٩٧٥، قامت جامعة رين بمنحه مقعد الأستاذية، ومنذ ذلك الوقت اتخذ كونديرا من فرنسا موطناً له مع زوجته فيرا.

ظهرت روايته الأولى «المزحة» عام ١٩٦٧، ولأقت نجاحاً فورياً وشكلت حدثاً رئيساً في «ربيع براغ». لقد رسمت الرواية الحياة الفاجعة التي تجلت لتلميذ يافع قام بإرسال بطاقة مداعبة لصديقه الستالينية، قال فيها: «التناؤل أفيرن الشعوب. الجو الصحي يتن بالغباء. فليعيش تروتسكي». وصف الشاعر الناقد الفرنسي أراغون تلك الرواية بأنها «واحدة من أعظم روايات القرن». وتنتمي مجموعة قصص كونديرا الرائعة «غراميات ترجمة»، أيضاً، إلى الفترة ذاتها. ولقد قام بنشرها Knoph ضمن السلسلة الممتازة المحررة من قبل فيليب روث Philip Roth، والتي نشرتها دار بنغوين Penguin باسم «كتاب من أوروبا الأخرى».

حظرت أعمال كونديرا خلال فترة «التطبيع»، ومنعت من التداول في الأسواق والمكتبات العامة في عموم تشيكوسلوفاكيا، ومنذ ذلك الوقت بات عليه أن يكتب لستم ترجمته فيما بعد. قام بكتابة روايتين أخريين قبل رحيله إلى فرنسا، وهما: «حفلة الوداع»، و«الحياة هي في مكان آخر» التي نالت جائزة بري ميديس Prix Médicis في فرنسا على أنها أفضل رواية لاجبية للعام ١٩٧٣.

تمت ترجمة أعمال كونديرا خلال سنوات السبعينات على نطاق واسع. كما أن روايته «كتاب الفسك والنسيان»، التي كانت أولى الأعمال التي أنجزها في المنفى، قد كشفت عن قدرات كونديرا في أفضل وجوها، إذ عثر الخط العرضي لاهتماماته الفلسفية والسياسية، والجوانب الدرامية والميلودرامية للحياة الخاصة (النثروبولوجيا كونديرا الخاصة به) على توليفات وتراكيب جديدة وليفية غير بانه في أكثر جرأة، أو أكثر خضوعاً للعب فيه.

تم استقبال روايته الجديدة «خيفه الوجود غير المحتملة» استقبلاً حسناً في فرنسا، في أوائل عام ١٩٨٤. ولقد تحركت هذه الرواية، كسابقاتها، ما بين الهزل أو الوصف الكتيب لحياة شخصياته الخاصة وبين السخرية المرة، والمظاهر المتناقضة

ظاهراً، وأحياناً التأملات المكروية لمصائر تلك الشخصيات، ولجميع المصائر.

قام الفرنسيون بتبني كونديرا على أنه أحد كتابهم، كما حوَّصر بالصحفيين الذين يفتنون بإجراء المقابلات معه، ويكتبون السيرة الموجزة. إن هذا قد يبرز آراءه حيال الصحافة هنا (فرنسا)، والسام الذي أحس به بجلاء حين يكون عليه أن يكرر وجهات نظره. وعلى أي حال، فإن الأسوأ ما يزال ينتظره. إذ أن في هذا البلد، وبالتحديد في الولايات المتحدة، ثمة خطط من أجل «حذفه» نُشرٍ أساسي، وعلى كونديرا أن يبذل الكثير من الشرح فيما لو أراد أن يتجنب سمة الـ «كاتب المُشَقَّع»، تلك السمة التي يفضيها بشدة.

تتسق الرواية الجديدة مع عمله الروائي المبكر في انشغالها بمخاطر التصنيف، أو الترتيب المنهجي للخبرة الإنسانية، تحويلها إلى دوشما (عقيدة صارمة عمياء)، وخاصة الدوشما السياسية.

إن قدرة كونديرا على استنباط مواقف جنسية كوميدية حول تلك المخاطر هي واحدة من وجوه جاذبيته. إنه لا يستطيع ترك الأسئلة العظيمة دون إجابات، لكن القارئ لا يمكن أن يفرّج عنها التجريد البارد. إن تساؤلاته المتقدة تبقى متجددة، وتتغذى بحيوات شخصياته التي تتعامل معها برفقة تكاد أن تكون أبوية. فمفاسد السلطة، والسيطرة السياسية الماضية، وغفوة المدن الفاضلة (البوتونييات)، وطبيعة التاريخ والوجود نفسه - ما وراثيات كونديرا - كل هذا قد تم استحضاره، عبر لوقى المسلمات وأكثرها رشاقة، من خلال علاقات الحب المشوبة والمحمين المتطلين، وشاعر الغيرة المستنفدة، والإخضاع الجنسي المُحكَّم، وتفاصيل ودقة الطباع الجنسية، ولكهاية الإستشارة غير المحدودة.

إن معالجته للجنس تتوقف عند الاستحواذ، كما كان لإنجازته أن يبحث كلاً من الحياة الخاصة والحياة السياسية في إطار منزلي واحد، وأن يكشف كيف أن هاتين الحياتين تتخذان شكلهما من المنشأ نفسه، الإنساني غير الملام. إن الحكومة المستبدة - عالم المعنى غير المشكوك فيه - تقوم بإنتاج سخافات الغزيرة، وتقوم بإنتاج ملهاتها السوداء الخاصة بها. ولقد كان كونديرا كلاً من فاضح الزيف المرح والمتوجع من بيروقراطية لا تجرؤ على السماح لمواطنيه بقرعة مواطنهم، كالكاكا.

تم تسجيل هذا الحوار في فرنسا، في شقة بالقرب من «مون بارناس»، حيث يعيش كونديرا مع زوجته. ولقد التحنا الحوار بالحدث عن منفاه.

(ايان ماك ايوان)

□ دعنا نتحدث عن المنفى قبل أي شيء. إن كتبك محظورة في تشيكوسلوفاكيا وجمهورية المباشرة في فرنسا. أهي خسارة كبيرة أن تنقطع عن جمهور قرائك من مواطنيك؟

□ إذا ما أخذنا المسألة من وجهة نظر عامة فهذا صحيح. إنه من القسوة أن أخسر، فجأة، الجمهور الذي اعتدْتُ عليه حتى ستيني الأربعين. ولكن على الصعيد الشخصي فإن ذلك لا يجعلني أشعر ذلك الشعور الكبير بالافرح. تمَّ الحظر على كتيبي في زمن الغزو الروسي، غير أنني واصلت العيش في براغ بعد ذلك. كنت محظوظاً حينذاك بحصولي على عقد مع الناشر الفرنسي غاليمار، ولهذا عرفت بأن ما كنت أكتبه سوف يأخذ طريقه للنشر. كان هذا سبباً للتخفيف من ثقل الوضع، وجعله أقل قسوة إلى حد بعيد. لكنني لم أكن الوحيد الذي مُنِعَ وحُظِرَ عليه. لقد طالوا الحظر، في الحقيقة، جميع أبناء جيلي تقريباً، ووجد بعض زملائي أنفسهم بلا أي ناشر على الإطلاق. ولهذا، فإن فكرة الجمهور الفرنسي، أو جمهور أي بلد

آخر غير بلدي، كانت فكرة مجردة، شيئاً مجهولاً. فمن منظور الواقع المتناقض ظاهرياً تحولت تلك الفكرة إلى عملية تحرير. ان جمهورك المباشر يملك أحكامه، يملك تدوقه؛ انه يمارس ضرباً من الضغط عليك دون أن تكتث به. ان الجمهور يضايك أيضاً، خصوصاً في بلد صغير، لأنه يتعرف عليك فجأة. ولهذا، فلقد أحسست، في الروايتين اللتين كتبتهما بعد أن تم الحظر عليّ، بأنني حرّ جداً، كنت حراً من أجهزة الرقابة لأنني لم أعد كاتباً تطبّع أعماله في بلدي، ولم يعد هناك أي ضغوط من قبل الجمهور.

□ هل أحسست بالإجثاث حينما تركت بلدك؟

□ ماذا تعني كلمة الإجثاث؟

□ حسناً، هل كان قرار المغادرة قراراً صعباً، أم أنه كان حاسماً وواضحاً؟

□ كان بمثابة تقدم بطيء. فإذا عدنا إلى العام ١٩٦٨ فإنا سنرى أن الناس الذين أرادوا الهجرة قد هاجروا على الفور. كنت في ذلك الوقت واحداً من الذين لم يريدوا الرحيل، وبصفة شخصية لأنني اعتقدت بأن الكاتب ليس بمقدوره أن يعيش في أي مكان إلا في وطنه. بقيت في تشيكوسلوفاكيا لمدة سبع سنين بعد الغزو. في البداية كان كل ما حدث مثيراً، حتى الحزن. بالنسبة للكاتب، وخصوصاً الكاتب، كانت تجربة فائتة لأن تُعاش. لكنها تحولت ببطء، ليس فقط إلى تجربة في غاية الحزن، بل إلى تجربة مجدية كذلك، وتدرجاً كان لا بد أن تكون كافية. حتى على الصعيد الشخصي لم يكن ممكناً المكوث مدة أطول. لقد تشبعت بها. فقدتُ وظيفتي في الجامعة. فقدتُ راتبي. لم أعد أستطيع النشر. لذا، لم تعد هناك أبداً أي وسيلة نمكثني من تحصيل ما يغطي نفقات عيشي. لقد وفّرت قليلاً من المال، وبذلك تحملنا الوضع لفترة قصيرة من الوقت. بدأت زوجتي بتدريس اللغة الانكليزية، لكنها، ولكونها لم تملك الاذن بالتدريس، كان عليها أن تقوم بهذا بالسّر. وجاء إعلامي بإمكانية أن أهاجر - يمكنني تذكر ذلك بشكل جيد - عام ١٩٧٣. كنت قد جزتُ على جائزة ميدس لرؤايتي «الحياة هي في مكان آخر»، وكان من بواعث دهشتي أن السلطات أعادت لي جواز سفري المصادر سابقاً، وتركتني أذهب إلى باريس لأستلم الجائزة. تنبهنا حينذاك إلى أن النظام لم يكن ضد مغادرة الكتاب، لا بل كان في الحقيقة يقوم ضمناً بتشجيعهم على ذلك. بدأت وقتها بالتفكير في الهجرة. بعد هذا بوقت قصير ذهبتُ إلى التدريس في جامعة رين لمدة عامين. خلال تلك الفترة أخذت الأمور تزداد سوءاً في تشيكوسلوفاكيا، وكان وجودي في فرنسا ضرباً من ضروب النقاها. ثم صُدمتُ بحقيقة أنني لم أكن أتوق إلى العودة، ولم أشعر بالحنين إلى الوطن حسبما ظننت أن أكون. أنا في غاية السعادة هنا.

□ إذن، فإن المنفى ليس ضرباً من «الخِفة غير المحتملة».

□ الخِفة، نعم، ربما، لكنها المحتملة أكثر من كونها غير محتملة.

□ بما أنك تعيش في الغرب، هل وجدت نفسك مُجنّداً في الحرب الباردة؟ هل تمّ إغراء

البعض في أن يؤثروا فيك أو يستغلوا أعمالك لأهدافهم السياسية؟

□ لكي أكون صريحاً تماماً أقول بأنني لم أشعر بذلك أبداً، لكن الذي شعرت به، خصوصاً

عندما وصلت، أن عملي كان يُنظر إليه وفق أسلوب سياسي وفي غاية السذاجة. كان لديّ

الشعور بأن الناس يقرأونني كوثيقة سياسية؛ كلهم، إن كانوا ضمن اليمين أو اليسار. كنت

غاضباً، وشعرت بالأذى. لا أعتقد بأنه كان يوجد أي نية متعمدة للتأثير فيّ أو التلاعب بي،

لجعلي جزءاً من الحرب الباردة. لكنني أعتقد بأن المجتمع الحديث يشجع التفكير الصحفي.

إن هذا ما يهيمن ويسود. التفكير الصحفي تفكير سريع. إنه لا يسمح بالفكر الحقيقي، كما

أن تصوّره للعالم هو تصور، بالطبيعة، في غاية التبسيط. فإذا قُدمت من براغ أو وارسو، إذن

فأنت وبشكل آلي مُصنّف من قِبَل اللافكر الصحفي على أنك كاتب سياسي. إنه ليس نقداً

أديباً بل نقداً صحفياً ما يقوم بتأويل عملك. وهكذا فأنني، وبناء على هذا الوضع، قد عانيت

في البداية من تأويلاتهم، وكان عليّ أن أدافع عن نفسي في مقابلهم. وأظن بأنني نجحت في

ذلك. يبدو أنهم الآن قد بدأوا يفهمون، بشكل ما.

□ لماذا تشعر بالمهانة تحديداً نتيجة القراءة السياسية لأعمالك؟

□ لأنها قراءة سيئة. يجري تجاهل كل ما تعتقد بأنه مهم في كتابك الذي كتبه. إن قراءة

هذه لا ترى سوى جانب واحد: شجب النظام الشيوعي. إن هذا لا يعني بأنني أحب الأنظمة

الشيوعية؛ إنني أمقتها. غير أنني أمقتها كمواطن: إنني ككاتب لا أقول ما أقول من أجل شجب

نظام ما. لقد ممّت فلوير المجتمع البورجوازي. لكنك إذا قرأت مدام بوفاري على أنها شجب

للبورجوازية أساساً، فإن هذا سيجرب عليه سوء فهم فظيع للكتاب.

□ إن شخصية تيريزا، في رواية «الخِفة غير المحتملة للوجود»، تنلقت صوراً للدليبات

الروسية والجنود في شوارع براغ وقت الغزو. وسيتم نشر صورها في الخارج. فجأة بدأت تشعر

بأنها قوية، محققة ذاتها، وأن لها هدفاً. هل ثمة معنى فيما أصبحت عليه من القوة أيضاً، في

ذلك الوقت؟ في أن هموم موضوعك قد تبلور لك واتضح في وقت الغزو ذلك؟

□ هذا شأن تيريزا، وليس شأني أنا. لم أشعر وقتها بالقوة أبداً. إنه سؤال حول الحياة

الخاصة والعامة. عندما تصبح الحياة العامة في غاية العِدلة بالنسبة لتيريزا فإنها تحررها من

اهتماماتها الخاصة. إنه لموقف متناقض في ظاهره: أنك تجد نفسك فجأة وقد انغمست في

أحداث دراماتيكية، ومُهدّت بالموت، وحوصّرت بالمأساة، ومع ذلك تشعر بأنك على ما يرام. لماذا؟ لأنك تكون قد نسيت حزنك الخاص.

□ لقد وصفت في «كتاب الضحك والنسيان» نوعين من الضحك: ضحكة الشيطان تفصل الخلو من المعنى والخواء عن كل شيء، بينما ضحكة الملاك، والتي تتصف بشيء من الرنين الزائف، تبهج ابتهاجاً عظيماً بتشكيلها وانتظامها العقلائي، وتصورها الجيد لكل ما هو على الأرض كما هو. اني أفترض أنك من الممكن قد فكرت بتشيكوسلوفاكيا على أنها في صف الشيطان. التشيكيون يضحكون كالشياطين، والروس يضحكون كالملائكة.

□ نعم، بكل تأكيد.

□ إذن، هل للانتماء إلى بلد صغير تأثير عميق على الطريقة التي ترى من خلالها العالم؟
□ إن هذا في غاية الاختلاف. تأمل مثلاً النشيد الوطني. يبدأ النشيد التشيكي بسؤال بسيط: «أين وطني؟». لقد فهم الوطن كسؤال. كشيء مشكوك فيه وأبدي. أو تأمل النشيد الوطني البولندي، الذي يبدأ بهذه الكلمات: «بولندا لم تتشكل بعد». والآن قارن هذا بالنشيد الوطني للاتحاد السوفياتي: «إن الاتحاد السرمدي لثلاث جمهوريات، والتي تم تجميعها للأبد بواسطة روسيا العظيمة». أو النشيد البريطاني «المظفر، السعيد، والممجد...». هذه هي كلمات نشيد وطني لبلد عظيم: المجد، الممجد، المظفر، ذو الجلال، الإعتزاز، الخلود. أجل، الخلود، لأن الأمم العظيمة تفكر في ذاتها على أنها أمم خالدة. فأنت ترى إن كنت إنكليزياً، أنك لن تتساءل عن خلود أمك لأنك إنكليزي. إن إنكليزيتك لن توضع أبداً موضع الشك. قد تتساءل عن سياسات انكلترا، ولكن ليس عن وجودها.

□ حسناً، كنا عظماء في يوم ما. أما الآن فنحن أقرب إلى أمة صغيرة.

□ ورغم هذا فأنتم لستم بهذا الصغر.

□ نحن نسأل أنفسنا عما نكون، وما هو موقفنا في العالم. نحن نملك تصوراً عن أنفسنا ثم نشكله وتحلّد في زمن آخر.

□ أجل، ولكنكم لن تسألوا أنفسكم أبداً ماذا سيحدث حين لن تعود انكلترا موجودة. من الممكن أن يطرح هذا السؤال، لكنه محض سؤال مجرد. غير أنه سؤال تم طرحه مراراً في البلدان الصغيرة: ماذا سيحدث لو أن بولندا لن يعود لها وجود؟ ثمة ثلاثون مليون نسمة يعيشون في بولندا، ولذا فهو ليس بهذا البلد الصغير. غير أن الشعور حقيقي دون شك. انني أتذكر العبارة الافتتاحية في رسالة بين ويتولد غومبر ویتش^(١) وتشيسلو ميلوتش^(٢). كتب غومبر ویتش «بعد مئات السنين - في حالة أن بلدنا ظل موجوداً...». ليس هناك أي شخص إنكليزي، أو

أميركي، أو ألماني، أو فرنسي يمكن له أن يكتب عبارة كهذه.

إن هذا الشعور بهشاشة الوجود - هذا الإحساس بالفناء - قد تم ربطه بالنظرة إلى التاريخ. فالأمم الكبيرة تعتقد بأنها تصنع التاريخ. وإذا كنت تصنع التاريخ فانت تأخذ نفسك مأخذاً جدياً؛ حتى أنك ستؤله نفسك. فالناس يقولون، على سبيل المثال، إن التاريخ سيحاكمنا. ولكن كيف سيحاكمنا التاريخ؟ سوف يحاكمنا التاريخ على نحو خطير. سوف يحاكمنا... □ بقسوة؟

□ لا، ليس بقسوة، فانا لا يمكننا قول هذا. إنه سيحاكمنا دون أية سلطة تخوله ذلك. لماذا التفكير في أنه سيحاكمنا بعد؟ من المؤكد أن حكم التاريخ حكم غير عادل، وربما يكون حتى حكماً غيبياً. إن القول بأن التاريخ سيحاكمنا - والذي هو قول مألوف وعادي، فالجميع يقول بهذا - يعني بأنك وبشكل آلي تفهم التاريخ على أنه الأساس المنطقي للأشياء، وله الحق في إصدار الحكم، وله الحق في إحقاق الحق. إن هذا هو الفهم الذي تجده عند الأمم الكبيرة التي، عبر صنعها للتاريخ، تنظر إليه دائماً على أنه حكماً وإيجابياً.

لو أنك أمة صغيرة فانت لا تصنع التاريخ. فانت دائماً موضوع التاريخ. التاريخ شيء عدائي، شيء ينيخ عليك أن تدافع عن نفسك تجاهه. فانت تشعر، عفواً، بأن التاريخ غير عادل، وغالباً ما يكون غيبياً، ولا يمكنك أخذه بجديّة. ولهذا السبب تتشكّل مزاجنا الخاص: مزاج قادر على رؤية التاريخ على نحو متسم بالإحالة أو الإشاعة. شيء خيالي.

□ لقد كتبت كثيراً عما يحدث عندما يؤمن الناس «باليوتوبيات»، عندما يعتقدون بأنهم صنعوا الفردوس على الأرض. أنت تراهم يرقصون وسط حلقة مغلقة، وقلوبهم تفيض بشعور حاد بالطهارة. انهم مثل الأطفال. أو هم في مسيرة عظيمة، هاماتهم مرفوعة، ينشدون المقاطع نفسها بشكل جماعي موحد. ومع هذا، فإن شخصياتك التي تتبع خارج الحلقة شخصيات ساخرة شكاكة بعمق، وأحياناً تبدو شخصيات على نحو جدّاب. على أي حال فإن حيوانهم تبدو وكأنها عقبة. بين هذه السخرية الشكاكة وتلك الرقصة داخل الحلقة، الرقصة الخافلة، فانك لا تقدم لنا بديلاً يذكر.

□ أنا لست كاهناً. لا أستطيع أن أقول للناس بماذا يؤمنون.

□ لقد كنت أنت نفسك في الفردوس ذات مرة. لقد رقصت في الحلقة بعد العام 1948، ليس كذلك، عندما تسلمت الشيوعية السلطة لأول مرة في تشيكوسلوفاكيا؟ متى تركت الرقص؟ أكانت هذه عملية بطيئة أخرى أم عملية حاسمة سريعة؟

□ كلما ابتعدت عن هذا ازداد انطباعي بأنها كانت عملية سريعة، لكن ذلك انما هو بالتأكيد

الانخداع البصري لشخص بات الآن نائياً جداً في ابتعاده عنه: إذ لا يمكن أن تكون سريعة جداً.

□ كنت مهتماً لأن أجد في القسم الأخير من روايتك الجديدة «خفة الوجود غير المحتملة» موقفاً من الفردوس في غاية الاختلاف. لقد انسحبت بطلتك تيريزا إلى الريف مع زوجها توماس وكلبيهما كارينين. لقد كتبت: «إن مقارنة آدم وكارينين تقودني إلى فكرة أن الإنسان في الفردوس لم يكن انساناً بعد. أو فلاًكن أكثر دقة، لم يكن الإنسان قد وُضِعَ بعد في درب الإنسانية. أما الآن فنحن، ومنذ أمد طويل، منبذون، نطير عبر حواء الزمن في خط مستقيم». وبعد هذا بقليل تُظهر تفكيرك التلمي بخطورة معاملة الحيوانات على أنها آلات بلا روح: «بالقيام بهذا فإن الإنسان يقطع الخط الذي يربطه بالفردوس ولا يتبقى له ما يحمله أو ما يريحه في طيرانه عبر حواء الزمن». إذن، فإن هذا هو الفردوس الذي يستأهل الارتباط به. ما العلاقة مع ذلك الفردوس الآخر، الفردوس الغفلي الذي وصفته باستهزاء شديد في مكان آخر؟

□ إن تيريزا تنوق إلى الفردوس. إنه توق، في جوهره، لأن لا تكون إنسانة.

□ لكن الإنسان الذي يرقص في حلقته ضاع في حماسة غبية. ألم يتوقف هو الآخر عن أن يكون انساناً؟

□ المتعصبون لا يتوقفون عن كونهم بشراً. التعصب انساني. الفاشية إنسانية. الشيوعية إنسانية. القتل إنساني. الشر إنساني. ولهذا تنوق تيريزا إلى بلد لا يكون الإنسان فيه انساناً. إن فردوس اليوتوبيا السياسية قد تأسس على الإيمان بالإنسان. ولهذا فهو ينتهي بالمجازر. إن فردوس تيريزا ليس مؤسساً على الإيمان بالإنسان.

□ عند نهاية «خفة الوجود غير المحتملة» تقوم ببذل مجهود كبير على فكرة التدني الفني والأدبي. إذن، وعبر هذا التدني، هل تقصد ما هو أكثر من مجرد ذوق فاسد؟

□ نعم، لا بل أكثر من ذلك. إنني أستخدم الكلمة، والتي يُدعى باستخدامها لأول مرة في ميونخ في القرن التاسع عشر، وفق معناها الأصلي. كانت ألمانيا وأوروبا الوسطى رومانطيقيتان في القرن التاسع عشر، أكثر رومانطيقية من أن تكونا واقعيتين. ولقد قامتا حقيقة بإنتاج ذلك التدني بكميات هائلة. إن القرن التاسع عشر هو القرن الأول بلا طراز. جميع أنواع الطُرُز تم محاكاتها وتقليدها، وخاصة في مجال العمارة: طراز عصر النهضة، الباروك، الطراز القوطي. كل شيء دفعة واحدة. كتب هرمان بروخ^(٣) مقالة في غاية الروعة سماها «تعليقات حول التدني» حيث سأل فيها السؤال التالي: ألم يكن القرن التاسع عشر حقاً هو قرن اللارومانطيقية وإنما قرن التدني؟ حيث كان يقصد ضرباً من الانتهازية الفنية المطلقة قادرة على

الرسم على كل شيء من أجل تحريك الناس عاطفياً. كانت انتقائية بشرط أساسي: ينبغي عليها أن تبث السرور. كان الرومانطيون العظماء، حسب بروخ، استثنائين في بحر التدني. لقد رأى بروخ فاغتر على أنه تدني، على سبيل المثال، وتشايكوفسكي كذلك.

□ كنت قد كتبت: «إن التدني هو المثال الفني لجميع السياسيين ولكل الأحزاب والحركات السياسية». إن وظيفة التدني، حسب رأيك، هي حجب الموت. هل معنى هذا أن لا سياسة من الممكن تصورها خالية من التدني؟

□ من وجهة نظري، فإن السياسة، بمفهوم الأحزاب السياسية، والانتخابات، والسياسة الحديثة، لشيء غير وارد التفكير فيه بلا التدني. هذا أمر محتوم. إن وظيفة السياسي الناجح هي بعث الفرح. هو معنيّ بإفراح أكبر عدد من الناس بطريقة بشرية ممكنة، وإفراح هذا العدد الكبير عليك أن تعتمد على الكليشيات التي يريدون سماعها.

□ هل ينبغي الروس أن يبحثوا الفرح؟

□ في الحقيقة هم ليسوا بحاجة إلى هذا. فلديهم السلطة دون أن يكونوا مطالبين بإفراح الناس وصولاً إلى الاحتفاظ بها. لم يحتج بريجنيف أن يُفرح أياً كان. لكن شعارات الحزب، وديماغوجية الحزب: المقصود من كل هذا هو الإفراح. هذا هو التدني على نطاق شامل.

□ قال «أورتيغا إي غاسيت» بأن الدموع والضحك زيف فني.

□ أجل. أنا لا أعرف هذا الاستشهاد، غير أنه صحيح. لقد تلقيت رسالة ذات يوم قريب من قاري سويدي قال فيها: «لكن هل تلاحظ بأنه، في الحقيقة، ومن أجل القبول بك، أننا قمنا بتغطية ما يزعمنا وحولناك إلى فني متدنٍ؟ عندما نُشر كتاب الضحك والنسيان تحدث مراجع الكتب عن شخصية تأمينا فقط. إن هذا جزء مثير في الكتاب. إنه ليس بأسوأ من بقية الكتاب. لكنه، كذلك، يملك فكرة رئيسة عاطفية، ذات مستوى فني متدنٍ: العلاقة بين امرأة وزوجها الميت الذي ما تزال تحبه. لم يقم أحد بذكر الجزء الأخير من كتابك الذي يحتوي على قيمة ضد - اجتماعية، قيمة ضد - إنسانية، والسبب وراء عدم ذكرهم لهذا هو أن يُدّنوا من فنتيك.

□ دعنا نمر على أمور أخرى. هل تعتقد بأن مفتاح جميع العلاقات الانسانية يمكن العثور عليه في العلاقات الجنسية؟ هل ما يحدث بين رجل وامرأة ما هو إلا مرآة لكل العلاقات الإنسانية؟

□ لست أدري. إنه لمن المؤكد بأنه وضع كاشف وموحٍ، لكنني لا أرغب أن أقول إن كل شيء يقف هناك.

□ تبدو نقطة بدايتك، دائماً، هي الزواج، علاقة ما... يبدو أن ثمة هاجساً مسيطراً يرافق

الفعل الجنسي المتواصل.

□ نعم، لكن هذا إما أن يوحى بجوهر وضعية ما، أو لا يكون له مكان في الرواية. عندما تمارس شخصياتي الجنس فأنها تقبض، فجأة، على حقيقة حيواتها أو علاقاتها. فمثلاً، في حفلة وداع: إن جاكوب وأولغا يتمتعان على الدوام بالأمان خلال علاقتهما. وحالما أن نأما مع بعضهما حتى استحالَت علاقتهما إلى شيء لا يُطاق. باتت العلاقة لا تُطاق لأن هذا الشعور بالشفقة نجسَ فجأة أثناء الفعل الجنسي وتحولت إلى شيء في غاية القلظة: ان الشفقة أساس مستحيل للحب. وفي المزحة، عندما يطارح لودفيك هيلينا الغرام، فأننا نرى فجأة أن جنسيته قد تأسست على الانتقام. ان كامل الكتاب قد انبنى على فعل الجماع الوحيد هذا. وعندما تمارس سابين الحُب مع فرانز، في خِفة الوجود غير المحتملة، فأنها تصبح مدركة على حين فجأة بأنه يشبه جروراً يتغذى من ثدييها ويمصّ. إنها تراه كحيوان - حيوان صغير بات معتمداً عليها - وقد أدّى مظهره هذا إلى جعلها تقرف فجأة. وفي لمحة خاطفة، تدرك حقيقة علاقتهما.

□ ان هوية شخصياتك تتكشف من خلال نشاطهم الجنسي...

□ خُذْ شخصية تيريزا في خِفة الوجود غير المحتملة. إن مشكلتها هي هويتها، علاقة الجسد والروح: إن روحها لا تشعر بالراحة في جسدها. لقد تم التعبير عن هذا بوضوح كبير في المشهد عندما كانت تمارس الحب مع المهندس. تشعر فجأة بأن روحها قد نأت تماماً أثناء الفعل، وأنها تراقب جسدها وهو يمارس الحب. لقد استثيرت بهذا الانفصال. ها أنت ترى مشكلتها. والموضوع الذي تأسست عليه شخصيتها سرعان ما ينشق فجأة أثناء فعل الحب. وبهذا المعنى فإن تلك المشاهد الجنسية تقوم بإضاءة الشخصيات والمواقف.

□ أنت تكتب جيداً عن الرغبة في التحول إلى ضحية. فالتحول إلى ضحية، حسب رأيك، ليس ببساطة أمر يحدث لأحد ما، انه أيضاً أمر يحلم به أحد ما، ألا وهو الضحية؟
□ مثلاً؟

□ ثمة العديد من شخصياتك قد استفرقتهم الغيرة الجنسية. انهم يقيمون في غيرتهم، يبدو وكأنهم يجبرونها، أو يحتاجون إليها. انهم ضحايا، بالطبع، لكنهم يحرقون جحيمهم الخاص.
□ ان هذه الفكرة مثيرة للاهتمام، لكنني، وللصدق، لم أفكر بها على هذا النحو على الاطلاق. ليس لدي ما أضيفه، أثت على حقّ.

□ أنت تكتب الكثير عن هاجس الإخضاع الجنسي. هل تعتقد بوجود أي رابطة بين هذا وبين الإخضاع السياسي، إخضاع بلد من قبل بلد آخر؟

□ لست أدري.

□ على سبيل المثال، أحياناً يكون مصير شخصياتك ملحقاً إلحاقاً شديداً بمصير بلدهم. إن تأمينا في كتاب «الضحك والنسيان» تماثل بقوة مع تشيكوسلوفاكيا. إنها في المنفى. إنها مقطوعة عن ماضيها الخاص. هل بإمكان المرء التحدث عن البلدان كضحايا؟ إن بعضاً من شخصياتك الخاصة لأكثر حالات التضحية تقوم باندماجات قوية مع الظالمين. إن روزينا في «حفلة وداع»، على سبيل المثال، شخصية محزنة في وجه من الوجوه، غير أنها تنحاز إلى الرجال العجائز المجانين الذين يحومون قاتلين كلاب الناس، كما أنها تقف إلى جانب النسوة السمينات عند حوض السباحة، اللواتي يجدن متعة بالغة في عرهن وبشاعتهن. ثمة تواطؤ بين المضطهدين والمضطهدين؛ ثمة مودة تكاد أن تكون جنسية.

□ هذا صحيح. أنت محق تماماً؛ أنا لم أكن واعياً لهذا كامل الوعي. لكنه صحيح.

□ إنه لمن الأفضل لي أن أقول أشياء ليست صحيحة: بإمكانك رفضها ببلاغة. . . إن الروايات، والأفلام، حيث يمكن فيها للخاص والسياسي أن يتم تصميمها داخل وضعية واحدة، هي روايات وأفلام باهرة دائماً.

□ إن الأشياء ذاتها التي تحدث على صعيد السياسات العليا تحدث، كذلك، في الحياة الخاصة. كتب جورج أورويل عن عالم تقوم فيه السلطة السياسية بإعادة كتابة التاريخ: تقرر ما هي الحقيقة، ما الذي ينبغي تذكره، ما الذي ينبغي نسيانه. ومع أنني روائي إلا أن لي اهتمامات مختلفة. انني أكثر اهتماماً في حقيقة أن كُلاً منا، بوعي أو بغير وعي، يعيد كتابة تاريخنا الخاص. إننا، وباستمرار، نُعيد كتابة سيرنا الذاتية، وباستمرار نستحضر مفاهيمنا الخاصة - المفاهيم التي نريد - لنستجلي بها الأحداث. نحن ننتقي ونُشكّل كما نريد. نلتقط الأشياء التي تعيد طمأننتنا وتُشيع غرورنا، بينما نشطب أي شيء يمكن له أن ينتقص من قدرنا. إذن، فإن إعادة كتابة التاريخ - إعادة كتابة التاريخ حتى بمفهوم أورويل - ليس بالنشاط اللانساني. على العكس من ذلك، إنه إنساني جداً. يرى الناس دائماً أن السياسي والشخصي عالمان مختلفان، وكأننا لكل منهما منطقة الخاص، لكل منهما قوانينه الخاصة. غير أن جملة حالات الرعب الفظيعة التي تجري على مسرح السياسات الكبير، تشابه، على نحو غريب وانما بالحاح، حالات الرعب الصغيرة لحياتنا الخصوصية.

□ قلت ذات مرة بأنك اعتقدت بأن مهمة الرواية هي الكشف عن «الفضائح الأنثروبولوجية».

ماذا كنت تعني بذلك؟

□ كنت أتحدث عن الوضع في الدول ذات السلطة المطلقة. قلت بأن كل ما كان يجري

هنا، بالنسبة للكاتب، ليس فضيحة سياسية، وإنما فضيحة أنثروبولوجية. هكذا هو الأمر؛ أنا لم أنظر للوضع على أساس ما يمكن للنظام السياسي أن يعمل، ولكن على أساس هذا السؤال: ما الذي يلقي قبولاً من الإنسان لعمله جرّاء تأمله له؟

□ ولكن لماذا فضيحة؟

□ الفضيحة هي ما يصدمنا. كل واحد يتكلم عن الطرق الصادمة لهذه البيروقراطية، لهذا النظام الشيوعي الذي ولّد الـ «غولاغ»^(١١)، والمحاكمات السياسية، والتطهيرات الحزبية الستالينية. انهم يصفون كل هذا على أنها فضيحة سياسية. لكن الناس ينسون الحقيقة الواضحة القائلة بأن ليس بمقدور النظام السياسي أن يفعل أكثر مما يقدر أن يفعله الإنسان: إذا لم يكن الإنسان قابلاً لأن يقتل، فليس بمقدور أي نظام سياسي أن يُنشئ حرباً. يوجد النظام ضمن حدود ما يمكن للإنسان أن يفعله. لا أحد يستطيع، على سبيل المثال، أن يصبق مسافة أربعة أمتار في الهواء، حتى وإن طالب النظام بذلك. فأنّت لا تستطيع أن تبصق لمسافة أكثر من نصف متر. أو أن تبول لتلك المسافة: حتى وإن أمر ستالين بذلك، إذ ليس بمقدورك أن تقوم بهذا. لكنك تستطيع أن تقتل. لذا فإن السؤال الأنثروبولوجي - السؤال عما بإمكان الإنسان أن يفعله - قابع هناك دائماً خلف السؤال السياسي.

□ لديّ انطباع بأنك تؤمن بأن الرواية قادرة على منحنا فهماً خاصاً جداً للعالم، قادرة على توفير تبصرات ليس باستطاعة أي تحقيق أو استعلام آخر أن يعادلها.

□ نعم، انني أؤمن بأن الرواية قادرة على الإفصاح عن شيء لا يمكن الإفصاح عنه عبر أي طريقة أخرى غيرها. لكن من الصعوبة بمكان تحديد ما هو هذا الشيء المُعَيّن. بإمكانك أن تضعه على نحو سلمي. بإمكانك أن تقول، مثلاً، بأن غرض الرواية ليس وصف المجتمع، لأن ثمة طرق أفضل بالتأكيد للقيام بذلك. كما أنها لم توجد إطلاقاً لوصف التاريخ، لأن هذا الغرض يمكن تحقيقه بالتأريخ. الروائيون لا يوجدون هنا لكي يشجبوا الستالينية لأن باستطاعة سولجيتسين^(١٢) أن يقوم بذلك في تصريحاته وبياناته. غير أن الرواية هي الوسيلة الوحيدة لأن نصف، ولأن تُرى، ولأن تحلل، ولأن تُجرّد الوجود الإنساني في كل مظهره. أنا لا أرى أي فعالية فكرية يمكنها القيام بما يمكن للرواية أن تنجزه. حتى ولا الفلسفة الوجودية. وذلك لأن للرواية شكوكية راسخة حول كل أنظمة التفكير هذه. فالروايات تبدأ، على نحو طبيعي، بافتراض أنه من الاستحالة الجوهرية تكييف الحياة البشرية مع أي نمط من أنماط الأنظمة. ولذلك لم يكن من اليسير عليّ الإجابة على الأسئلة التي سألتني إياها قبل لحظات. أسئلة الفردوس، أو السلطة، أو علاقة السلطة بالوجود، أو بالإثارة الجنسية. انني أعتبر هذه الأسئلة

فقط حين تكون مُعبِّراً عنها في العلاقات بين شخصيات تخيلية مختلفة، وهذا يعني أنك، في الرواية، على إدراك دائم بوجود عدة إجابات محتملة على كل سؤال. الرواية لا تجيب على الأسئلة: إنها تقدم احتمالات.

□ ثمة ملمح مميز في أدبك الروائي يتمثل في حضور الكاتب على هيئة «كورس»، يقوم بالتساؤل والتعليق على تصرفات وحوافز شخصياته. يبدو هذا الصوت واضحاً في «المزحة» كما ان حضوره كان قوياً للغاية في آخر روايتين. ألم تعد تكتيكات الرواية التقليدية كافية، بكتابتها غير المرئي، لأداء أغراضك؟

□ حسناً، ثمة ثلاثة أمور تُقال بهذا الخصوص. أولاً، لقد استخدمت هذا التكتيك في كتاب لي كتبته في بداياتي. وستجد هذا الراوي في الحياة هي في مكان آخر. كما ستجده أيضاً في قصصي القصيرة. غير أنه من الصحيح انني استخدمت هذا الصوت مؤخراً أكثر فأكثر. ثانياً، لقد سألت إن كان هذا النوع من القص قد حل محل الرواية التقليدية أو أبطلها، وهي الرواية التي لم تحتاج إلى أي تعليقات. غير أن الحقيقة هي أن الراوي لم يختف تماماً إلا في القرن التاسع عشر فقط. لقد وُجد الراوي دائماً في روايات القرن الثامن عشر. ان الراوي موجود عند رابليه، وسرفانتس، وستيرن^(١). أما نقطتي الثالثة: لقد سبق وأن قلت مرة بأن قيمة الرواية بالنسبة لي هي في الطريقة التي يمكن بها اختبار جوهر الموقف. فهي ليست مجرد استحضار للمواقف: الغيرة، مثلاً، أو الرقة، أو الميل إلى السلطة، فهي تقوم بالقبض على كل هذا، تصل إلى حد الوقوف إلى جانبيها، تنظر إليها عن قرب، تتأملها وتفكر بها ملياً، تستجوبها، تطرح أسئلة عليها، وتفهمها كالأغاز وأحاج. وفي اللحظة التي تبدأ فيها بفهم هذا كله على أنه جملة الغاز، عندها عليك أن تشرع بالتفكير بها. خُذ الغيرة على سبيل المثال. انها مبتذلة إلى درجة أن تجعل من أي تفسير لها تفسيراً غير ضروري. لكنك اذا بدأت بالوقوف والتفكير بذلك فإن الأمر سيكون مختلفاً. إنه لأمر خارج عن نطاق الاحتمال أن ترى امرأة تحبها وهي تمارس الحب مع رجل آخر. فجأة يستحيل الإبتدال إلى إيهام صعب ومثير للمشاكل. حتى أنني أزعج بأن طموح الروائي هو استحضار المِهْم والمُلغز، لأنه، وعلى وجه الدقة، فإن كثيراً من الأمور في الحياة اليومية قد باتت مبتذلة وخاضعة للتفاهة. احتاج أن أسمع، في الرواية، الصوت الذي يفكر، ولكن ليس صوت فيلسوف. ما الذي يعنيه هذا؟ لقد طرحت عليّ أسئلة حول رواياتي التي تضمنت قدراً كبيراً من المعرفة، على الرغم من صياغتها كأسئلة. ان هذا شديد الشبه بمنهج الروائي، والذي هو المضي أكثر فأكثر، مباشرة نحو صُلب المشكلة، دون أن يقدم، أبداً، جواباً.

□ انك تحاول جاهداً تجنب اعطاء شخصياتك صفة «علم النفس». في الحقيقة ان عملك يبدو شديد التقابل مع الرواية النفسية. وكثيراً ما تتوقف لتذكرنا بأن شخصياتك هي محض شخصيات فنية. ومع هذا، وعلى نحو متناقض في ظاهره، تعمل على أن تجعلهم يبدو حقيقيين جداً. أعتقد بأن سبب هذا عائد إلى كون راويك المتطفل يتحدث عن شخصياتك بطريقة شديدة الشبه بالطريقة التي يمكن أن يتحدث بها أناس متفهمون عن صديق حميم. ان تدخلاتك هي شكل رفيع من أشكال كاشف الأسرار الشخصية ووقائعها المثيرة. وهذا ما يجعلنا نعتقد بأن هذه الشخصيات موجودة بالفعل.

□ نعم، هذا صحيح. أنا لا أطلب بمعرفة كل شيء عن الشخصية. لا أستطيع ذلك، تماماً مثلما لا أستطيع المطالبة بمعرفة كل شيء عن صديق ما. انني حقيقة أكتب على مستوى الافتراضات. وهذا ذاته ما يتم مع الأصدقاء. حتى وإن كنت تتكلم عن أعرّأ أصدقائك - وتقول كل ما يمكن قوله - فإن ملاحظتك تبقى مجرد افتراضات.

□ هل كان إعجابك بكافكا هو السبب الذي حدا بك إلى القول بأن الرواية تستنطق الحياة في الشُّرك الذي استحال العالم إليه؟

□ نعم، ان رواية اليوم تمتحن الشُّرك الذي استحال العالم إليه. إن تاريخ الرواية هو مرآة تاريخ الانسان، لكن شيئاً ما حدث عندما وصل كافكا؛ شيئاً لم يتم تبينه تماماً. عادة ما تُقدّم الحادثة في الرواية بثالوث جويس، وبروست، وكافكا. بينما كان يبدو لي دائماً بأن بروست وجويس هما التحقق، وأن إتمام التطور كان بالعودة إلى فلووير. ثمة ما هو مختلف تماماً بدأ مع كافكا، وربما مع بروخ وموسيل^(٧). كان الوحش الذي يقاتل الانسان ضده، حتى مجيء كافكا، هو الوحش الذي في داخله - ما يقرر له حياته الجوانية، وماضيه، وطفولته، وعُقدته. لكن عند كافكا، ولأول مرة، يجيء الوحش من الخارج: لقد تم وهي العالم على أنه الشُّرك. لقد تم الإقرار بشأن الانسان، عند كافكا، من خارجه: سلطة القلعة، من خلال سلطة القضاء اللامرئي له «المحاكمة». ان التاريخ، في كتيبي، هو ما يوقع الانسان في شركه. ما هي الاحتمالات في عالم تحوّل إلى شُّرك لنا؟ ما هي الخيارات التي نملكها؟ ما هي أشكال الحياة المتوفرة؟ انه لأمر لا قارق فيه الآن، في النهاية، إن كان ك (شخصية البطل في رواية المحاكمة - المترجم) مُصاب بمقدة أوديب أو بولوع مَرَضِي بالأب: إن هذا لن يغيّر مصيره على الأقل. لكن هذا سيغيّر مصير شخصية بروست بالكامل. كان عالم بروست أو فلووير عالماً مفتوحاً. كان التاريخ لا مرئياً. كان شيئاً لا يمكن الامساك به، حتى. لكن التاريخ، بالنسبة لنا، ضلَب، ومحسوس: إنه الحرب. انه نظام سياسي. انه نهاية أوروبا. انه مسيطر تماماً - جُشِع - وها

نحن فيه: مقبوض علينا. اذن، هو الشُّرك.

□ لديك عبارة عن العزلة المُعتدى عليها عند شخصيات كافكا.

□ نعم. أنت مُحاط بالجماعة - كان هذا كابوس كافكا - بحيث أن عزلتك مُتدى عليها بشكل كُلّي، مذبوحة: إنها تتوقف عن أن تكون. كل شخص بإمكانه أن يراك؛ أنت لست وحيداً أبداً، أن كافكا ما يزال خاضعاً للتفسير بلغة الجيل الذي سبقه. هذا أشبه بالحديث عن يتيهوفن بلغة هايدن. إن كافكا ما يزال خاضعاً لأن يُرى من خلال صيغة العزلة الرومانطيقية: لقد هُذِّدَ ذلك الرجل بالعزلة، تلك العزلة سلبية خالصة، إن مأساة المثقف هي في أنه فقد جذوره وسط الناس. وهكذا، فإن كافكا هو الكاتب الذي يعاني من العزلة، متطلعاً إلى الجماعة، طامحاً إلى الأخوة، ساعياً إلى العثور على مكانه في العالم، على الرغم من أن هذه الصيغة بالتحديد هي ما قام كافكا بقلبها رأساً على عقب. إن عالم كافكا، وللحق، مختلف تماماً عن هذا. إن ماسح الأراضي في القلعة شخص مُلّ وضِعْجٌ من العالم المحيط به. ليست الأخوة ما يسمى إليها؛ وإنما الوظيفة. لكنه عوضاً عن هذا تمّ ازعاجه والتضييق عليه من قبل الجميع. انه مُراقب. انه ينام في السرير نفسه مثلما يفعل مساعدوه، ولا يمكنه النوم مع فريدا لأنهم هناك دائماً، معه. ان هؤلاء الذين يجدون مكانهم في المجتمع، عند كافكا، إنما يقومون بذلك بالتكرار لعزلتهم، وهم، في خاتمة المطاف، يتكبرون لذواتهم أيضاً.

ماذا تعني الأخوة في النهاية؟ لقد أدار كافكا الفكرة في رأسه، تحولت إلى شيء كرهه، وبقيض، ومهدّد. لقد تحدى كافكا أكثر الأفكار قبولاً عن المجتمع. وهذا هو بالتحديد واجب كل الروائيين: أن يتحدثوا، وباستمرار، الأفكار الرئيسة التي بُنيَ عليها وجودنا المحض.

حاورة:

إيان ماك إيوان

ترجمة:

إلياس فركوح

«GRANTA»

No:11. 1984.

England

إشارات:

Gombrowicz, Witold (١) : كاتب بولندي شهير. ولد عام ١٩٠٤ وتوفي عام ١٩٦٩. كتب القصة، والرواية، والمسرحية،

- والمقالة . حاز على جائزة الناشرين الدولية عام ١٩٦٧ . Grolier Academic Encyclopedia .
- (٢) Milosz, Czeslaw : شاعر وروائي بولندي . ولد عام ١٩١١ . أمضى فترة الحرب العالمية الثانية في وارسو، حيث كان أحد عناصر المقاومة الشطين . خُذِمَ كدبلوماسي بعد الحرب . هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٠ ، ثم نال الجنسية الأمريكية عام ١٩٧٠ . حاز على جائزة نوبل عام ١٩٨٠ . -G.A.E- .
- (٣) Broch, Hermann (١٨٨٦ - ١٩٥١) . روائي نمساوي ذائع الصيت . اشتهر برواياته الطويلة الفلسفية ، وهي : «السائرون في نومهم» ١٩٣٢ ، «موت ليرجيل» ١٩٤٥ ، «البريء» ١٩٥٠ ، و«السُفوى» ١٩٥٣ . هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ إثر تسلم النازيين للسلطة ، حيث أمضى بقية حياته هناك . كان بروخ نبياً ورومانطيقياً - متناقضاً للكشف الرؤيوي . وصفَ فينا القرن التاسع عشر بأنها «متروبول التثنية» ، وكتب واصفاً الإنسان المعاصر بأنه «السائر في نومه» . تتميز أعمال بروخ ، بالإضافة إلى صعوبتها وطولها ، بنهوضها على أخلاقيات تكاد أن تكون روحية ، وذلك نتيجة إيمانه بإنسانية الكلاسيكيات الأوروبية . -G.A.E- .
- (٤) Gulag : الشرطة السرية السوفياتية المتحكمة بمعسكرات العمل الخاصة بالمتعقلين السياسيين في الاتحاد السوفياتي . - The New London Webster's Dictionary .
- (٥) Solzhenitsyn, Aleksandr : كاتب روسي ولد عام ١٩١٨ ، مشهور بمواقفه التقديرية المشهورة بالاتحاد السوفياتي وسياساته الدائنية ، ولقد تجلّى هذا في إحدى رواياته «الدائرة الأولى» والتي كانت مستقاة من تجربته في معسكرات العمل السوفياتية حيث أمضى مدة عقوبته من ١٩٤٥ - ١٩٥٣ . نُفِيَ إلى الخلاج عام ١٩٧٤ حيث استقر نهائياً في الولايات المتحدة . من أشهر رواياته : «يوم في حياة إيفان وينسوفيتش» ١٩٦٢ ، و«جنح السرطان» ٦٨ - ١٩٦٩ . حاز جائزة نوبل عام ١٩٧٠ . -G.A.E- .
- (٦) Lawrence, Stern (١٧١٣ - ١٧٦٨) . روائي ورجل دين بريطاني . كتب رواية غريبة ومدهشة أسماها «تورستان شاندي» حيث كسر كافة القواعد المتبعة في اللغة والتنقيط . ولقد قام ، ومن قصد ، باستبعاد كل إحياء بالحكمة ، ولهذا ، ورغم طول الرواية ، لم يستطع أحد أن يستنتج أيما شيء منها . هذا وتتميزت هذه الرواية بقصيدة ستيرن في لجم أي حركة حداثيّة ، حيث أنه كان يقوم بادخال انحراف غير معقول في السياق بمنع تطور الرواية على شكل : فقرة طويلة باللاتينية تقابلها ، على الصفحة المقابلة ، ترجمتها إلى الانكليزية . وبعد ذلك يترك لنا صفحة فارغة بيضاء ، تملؤها صفحة مليئة بتعاريف وخامية ، ثم مجموعة من «النجوم» المستخلصة كفاصل بين الفقرات .
- استخدم ستيرن أي شيء لمنع تطور القصة وإضفاء الغموض عليها ، لكن ، مع ذلك ، برزت الشخصيات بجللاء . كما تخللت الرواية بكلمات بليدة ، وصحاحات عاطفية ، وأحداث محبوكة بأسلوب رابليه . (كأنما كان ستيرن يتطلع إلى الخلف نحو رابليه ، وإلى الأمام نحو جويس) .
- له رواية أخرى هي «رحلة عاطفية» 1964 . John B. Wilson . Longmans . English Literature . -
- (٧) Musil, Robert : كاتب نمساوي ولد عام ١٨٨٠ وتوفي عام ١٩٤٢ . اشتهر برواياته الطويلة غير المنتهية «الرجل الذي بلا مبادئ» ١٩٣٠ - ١٩٤٣ . كما أنه قام بكتابة رواية قصيرة ناجحة هي «Törless» نورليس الشاب ١٩٠٦ ، بالإضافة إلى سلسلة من القصص القصيرة (١٩١١ - ١٩٢٤) ترجمت إلى الانكليزية تحت عنوان «خمس نساء» ١٩٦٦ . عالِم في روايته القصيرة جملة المشاكل النفسية والجنسية عند مجموعة من اليانعين في إحدى الأكاديميات العسكرية ، وذلك بواقعية قوية . سَطَّط في عمله الأكثر طموحاً «الرجل الذي بلا مبادئ» الضوء على أمراض المجتمع الحديث خلال أزمة ما قبل الحرب العالمية الأولى .
- فرّ موسيل من النمسا عندما وصل النازيون إلى السلطة عام ١٩٣٨ ، وأمضى آخر أربع سنوات من حياته في سويسرا ممارساً للكتابة . -G.A.E- .

اقواس

أكبر أكبروساوا:

أنا أكيرا.. رجل الريح

يعتبر هذا الريبورتاج الفني واحداً من أهم الأعمال التي تلقي الضوء على مسيرة عملاق السينما اليابانية أكيرا كيروساوا. والبناء الصحافي والفني لهذا الريبورتاج غير عادي، ويتمتع جداً، من حيث أنه يتألف من عملية تجميع وتنظيم للأفكار والذكريات عن مراحل الدرب الابداعي لهذا الفنان. ولقد نشر هذا الريبورتاج ضمن كتاب «أكيرا كيروساوا»، الصادر عن دار الفن بموسكو سنة ١٩٧٧ ضمن سلسلة اعلام السينما الأجنبية، كما وأن المعلومات الواردة والمنسقة بطريقة فنية ذكية، مترجمة عن الانكليزية واليابانية إلى جانب اللغة الروسية. إن كل الذكريات عن كيروساوا، وذكرياته نفسه، مأخوذة عن كتاب دونا لدرجي «أفلام أكيرا كيروساوا»، الصادر في نيويورك عام ١٩٦٠، وعن مقابلاته وندواته المنشورة في مجلة «سايت اند ساوزر» صيف وخريف ١٩٦٤، وكذلك عن النقاشات حول المائدة المستديرة والمنشورة في مجلة «كينودزيون» اليابانية عام ١٩٧٠، العدد ٩، وأيضاً عن المؤتمر الصحافي الذي عقده كيروساوا في «دار الصحافيين» بموسكو عام ١٩٧٥، كما نود أن نذكر هنا أن هذا الريبورتاج، كان قد نشر ضمن الكتاب الصادر باللغة الروسية تحت عنوان «مراحل الدرب»، ونرى أن هذا العنوان ينسجم مع خطة الكتاب، ومع نسق المواد المنشورة فيه، ولكن بما أننا نترجم الريبورتاج مفصلاً، فإننا نعتقد بأنه فقد شيئاً من خصوصيته، لذا غيّرنا، إلى العنوان أعلاه، والمأخوذ من جملة وردت ضمن حديث كيروساوا نفسه.

(المترجم)

ولد أكبرا كيروساوا في الثالث والعشرين من آذار (مارس) من العام ١٩١٠.

كيروساوا: عندي ثلاث أخوات وثلاثة أخوة، جميعهم يكبروني، لقد كنت في طفولتي طفلاً بكاء، كما أنني كنت قد تأخرت عن جميع أترابي، ليس من ناحية التطور، وإنما لكوني كنت ضعيفاً

لدرجة كبيرة، وحينما شاهدت بعد الحرب مباشرة فيلم أناتاكى (الأطفال المنسيون) تذكرت نفسي وطفولتي.

نحن من طوكيو لأجيال ثلاثة، يعني نحن «طوكيويون» أصليون، أمي كانت ذات شخصية ناعمة وشفافة، أما أبي فقد كان متزماً وشديداً، وحينما أنهى الصف الأول من مدرسة توياما (مدرسة الضباط المسكرين) تطوع في الجيش، ثم أخذ يهتم بالرياضة البدنية، وأصبح عضواً في جمعية للرياضيين، وبجهداته تم افتتاح أول ناد للسباحة في اليابان، ثم أخذ يعلم في مدرسة متوسطة لاعداد المدربين الرياضيين.

لقد ولدت في تاتيكافا، وهي إحدى ضواحي طوكيو، وكان بيتنا بالقرب من المدرسة التي يدرس فيها أبي، لذا فكثيراً ما كنت أذهب لمشاهدة الطلبة وهم يتبارون بكرة السلة، ولم يسمح لي باللعب، مثلاً لم يسمح لاثنتين من إخوتي لاصابتهن بمرض لوي، وهكذا فإن جسمي النحيل لم يسمح لي بممارسة الرياضة، ومن هنا جاء قراري في هذه الفترة من عمري بأن أكون مستقبلاً قبطان سفينة تجارية، وحينما كنت في الصف الثاني الابتدائي انتقلت عائلتنا إلى قلب العاصمة، وهناك واصلت الدراسة في مدرسة ابتدائية أخرى، وفي صف واحد مع كينوسوكي اويكوسا (أصبح فيما بعد كاتب سيناريو) فصرنا صديقين.

اويكوسا (سيناريست): أذكر حينما سجل أكيرا في مدرستنا لم يمره أحد من التلاميذ اهتماماً خاصاً، وفي فترة متأخرة تم اختياره مراقباً للشعبة. يقول أكيرا عن طفولته إنه كان بكاء، لكنني لم ألحظ ذلك فيه، على الأرجح أنه لم يكن طائشاً. إنني أتذكر عنه أنه كان معتاداً على مصادقة الطلبة المجذّين مثلاً كان يصادق الكسالى، ولطالما كنا نذهب للعب على ضفاف «ايروكاني» ولقد كان أكبراً متميزاً في المبارزة بالسيف، كما كان معتاداً على حمل سيف من خشب الخيزران، وكان يتحدث ويتصرف كقائد، وجعل لنفسه سمعة طيبة، ربما لأنه كان ينحدر من أصل عائلي قديم للساموراي، وحتى في سني الدراسة كان يكره الكذب وكل أشكال الخداع في اللعب، وأذكر أنه كان مولعاً بالخط والرسم، وكان يارس الاثنين.

كيروساوا: كان مدرس الرسم في المدرسة يدعى (تاتيكافا)، رجل طليعي بالنسبة لزمانيه، كان نصيراً متعصباً لقضية تربية الشباب. وكان يؤكد بأن الشيء الأساسي هو خلق ظروف سليمة لتربية الشباب. أذكر أننا في أيام الأحاد كنا نذهب إلى بيته من أجل أن نتناقش معه، وبالذات هو الذي عرفني على الفنون الجميلة، ومن خلالها على السينما. كما أن والدي شجعني كذلك. أذكر أنني حينما دخلت المدرسة المتوسطة (كيكا) كنت أكره الأمور العسكرية أكثر من غيري من

الطلاب، وكان مديرتنا عقيداً متقاعداً، يرغب الطلبة على حمل السلاح، ويسير بهم على ايقاع صراخه. لقد كنت دائماً أتهرب من درسه، ولم أحمل بندقية أو حربة قط، وبالطبع لم أحضر أية حصص تطبيقية في الرماية، فحصلت على درجة «صفر» في هذه «المادة». وحين إنهائي الدراسة المتوسطة عام ١٩٢٧ قررت أن أكون فناناً، لذا فقد دخلت مدرسة الفن الغربي (دوستويسيا)، وخلال سنوات الدراسة (ثلاث سنوات) استطعت أن أحقق شيئاً ما، حيث تم اختيار لوحاتي (ولرتين) لمرضها في المعارض الفنية الكبيرة، وفي هذه الفترة قررت أن أعيش من عملي، فأخذت أرسم صوراً لأحدى المجلات النسائية. لقد بذلت قصارى جهدي، ولكن المعيشة فقط من إيراداتي هذه كانت مستحيلة، لذا لم أستطع مواصلة الدراسة. لقد كانت علية من الأصباغ الحمراء ترفاً، لذا فالحديث لا يمكن أن يحصل بالنسبة لمسألة السفر إلى الخارج لمواصلة الدراسة، ثم فكرت كالآتي: فلنفترض أنني أستطيع العيش من خلال الرسم، لكن لمن يمكن أن تكون لوحاتي مفيدة؟ لقد كنت مولعاً بالقراءة. كنا نقضي الساعات بالنقاش عن تولستوي، تورغنيف، دوستوفسكي، وآخرين، وخاصة عن دوستوفسكي. لقد أحببته كثيراً، وأحبه حتى الآن، لقد أثر فيّ كثيراً، ومن جهة أخرى لا أنسى تأثير أخي الكبير «هيكو». لقد كان شخصية موهوبة، وكان يحب السينما كثيراً، وفي أواخر فترات مرحلة السينما الصامتة عمل معلقاً على أحداث الفيلم أثناء العرض تحت ارشاد «تيمي تسودا»، مثيراً المشاهدين بتعليقاته الذكية والمؤثرة على الأحداث الجارية على الشاشة، لكن أبي لم يرض عن «هيكو»، وعن طريقة حياته، لأنه كان في الماضي عسكرياً، وكان يحمل في أحشائه نفسية هذا الوسط.

سيني ايذا (ناقد سينمائي): لقد تعرفت على هيكو كيروساوا، وأثناء عملي في مسرح (تيكوكو). تعرفت على كاتب مقال ومعلق بإسم أكيرا كيروساوا، وكان خطاطاً ماهراً، ثم بدأ يتردد على بيتي لتتحدث. لقد كان فتى طويلاً ولطيفاً، ولم يكن التخمين ممكناً بأنه سيكون هذا الشهر.

كيروساوا: لقد كنت أزور أخي بالطبع دون علم أبي. في بيته كانوا دائماً يسمعون لحضور. لقد كان يذهب معي إلى حفلات ابوسي (فرقة المتوحات اليابانية القديمة)، التي كانت بالأساس مبنية على أساطير الساموراي، كذلك كان يذهب معي إلى السينما. لقد كان يحمل بطاقة العاملين في السينما، وكنا ندخل قاعات العرض دون شراء بطاقات، ولطالما تناقشنا. تعلمت منه الكثير خاصة فيما يخص الأدب، لكنه انتحرف في آخر الأمر نتيجة أزمة شخصية. أذكر جيداً عشية اليوم الذي انتحرف فيه. لقد ذهب معي إلى السينما في حي «يامتي»، وبعد انتهاء الفيلم أرسلني إلى

البيت، لقد تفارقنا في عطة (سني اكوبا) ثم أخذ يصعد الدرجات لكنه التفت إلي مشيراً بأن آتية، نظر إلي مباشرة في وجهي. تأملني لفترة، لم ينطق بأي حرف، وهكذا افترقنا. الآن أذكر أنه كان يعاني في هذه اللحظات، لقد كان أحب أخوتي إلي، ولا يعزيني شيء بفقدانه. منذ العام ١٩٣٦ فهمت بأن علي أن أعيل نفسي. وذات مرة قرأت اعلاتاً في جريدة عن إحدى الشركات السينائية تدعو إلى وظيفة مساعد مخرج، حيث سيجري اختبار للمتقدمين. وبالرغم من أنني كنت أحب السينما، لم أجد الرغبة في نفسي لكي أجد وظيفة في السينما، لكنني أدركت بأنني لا أستطيع دائماً الاعتماد على الوالدين، لذا تقدمت إلى هذه الوظيفة ساعياً لإشغالها. المسؤولون عن الاختبار طلبوا منا كتابة مقال عن «جذور النقص في السينما اليابانية وسبل معالجتها»، علماً أنني كنت أعتقد أن النقص الرئيسي هو سوء التنظيم. المهم استجبت للإعلان، وأرسلت مقالي، وسرعان ما استدعوني. كان المتقدمون للعمل خمسمائة شخص، بينما كان عدد الوظائف الشاغرة هو خمس وظائف. أثناء الاختبار سلمونا قصاصات من جريدة عن عامل عشق راقصة، وطلبوا منا أن نكتب شيئاً ما مستوحى من هذا الحدث. أذكر أنني كتبت شيئاً عن التباين ما بين قدرة الأحياء العالية وروعة تنسيق مراكز التسلية وترفها، بعد ذلك دعونا إلى مطعم الشركة السينائية «بي. سي. ل»، وهناك لأول مرة التقيت «كادزيرويا ماموتو».

كادزيرويا ماموتو (مخرج): المرة الأولى التي التقيت بها كيروساوا كانت في هذا الامتحان. معظم المتقدمين لم يستطيعوا اجتياز الامتحان التحريري، وحينما جاء الامتحان الشفهي كانوا قلة، أعجبتني فيه سعة اطلاعه، ليس فقط في مجال السينما والفن عامة، وإنما لكونه لم يكن من الهواة السطحيين. لقد تحدث عن أقرب الفنانين إلى نفسه، عن أكيدا تاتيدانا، وتيسايا، كما وأن حججه كانت مقنعة. لقد كان الاستديو بحاجة لأشخاص يعلق عليهم الأمل، وكان كيروساوا من هؤلاء. لقد نصحت بقبوله.

كيروساوا: حتى وصولنا إلى مرحلة الامتحان الشفهي كان مجموع ما تبقى من المتقدمين سبعة أشخاص فقط. كان أعضاء اللجنة الامتحانية يجلسون حول طاولة كبيرة، دقق أحدهم معي في كل ما يتعلق بمائتي. ضجرت حينها، وقلت هل هذا تحقيق أو استجواب، وفكرت بأنه من الصعب قبولي، ولم أتأثر لذلك، ولكن بعد فترة أخبروني بقبولي، وتشاورت حينها مع والدي، فقال لي إن هذا العمل سيكون بالنسبة لك بمثابة مدرسة حياتية، فاقنعتني كلماته، وهكذا بدأت العمل في الاستديو.

لم يعجبني العمل هناك، حتى أنني ذات مرة عازمت على ترك العمل، لكن الموظفين أقنعوني

بالبقاء. بعد ذلك الحقوني بفريق عمل مع «ماموتو»، عند ذاك تغير كل شيء، كان معلماً حقيقياً، ويعود له الفضل في أنني حققت شهرتي، وأصبحت السينيّا جزءاً من حياتي. حينما أخذوني للعمل معه كمساعد مخرج أخذ يناقشني عن كل تفاصيل العمل، وشيئاً فشيئاً أخذت عدوى العمل والحماس تمسني، لقد علمني أن أشارك في جميع مراحل عمل الفيلم، من كتابة السيناريو، المونتاج وغيرها من العمليات الفيلمية وكل ألف باء الاخراج، علمني عملية مطابقة الوعي النظري مع الواقع.

باماموتو (مخرج): أنا لم أغير نظرتي عن كيروساوا من أول دخوله الاستوديو أبداً. لقد كان يستطيع الوفاق مع الناس، وفي الوقت نفسه يبقى صلباً ومصرّاً على موقفه. أذكر أنني قدمت له اقتراحاً بكتابة عدد من السيناريوهات، ولقد تمكن من ذلك بعد محاولتين أو ثلاث. لقد كان غزير الأفكار، ومن المعروف أن مساعد المخرج يفرق في العمل حتى اللجة، لكن كيروساوا وجد الوقت برغم ذلك لكتابة السيناريو. لقد عمل بشكل مثمر جداً، إذ أنه يحسب على هؤلاء الذين يعملون بالهام وليس بالعصا، سيناريوهات كانت رائحة من ناحية المضمون ومن الناحية التعبيرية. أنا أذكر كيف علمته المونتاج، وكيف تمكن منه خلال أشهر الصيف فقط. إنه إنسان موهوب بطبعه. وحين كانت تمر بنا فرصة ولو لدقائق كنا نتحدث عن الفن وعن الحياة، وذات مرة ذهبنا، هو وانكيبي تانيكوني وأنا، بعد العمل إلى تامانوي الذي يعتبر واحداً من أكبر أحياء التسلية في ذلك الوقت، وجلسنا في احد باراته فجماعت إلينا الفتيات وجلسن حولنا، إلا أن النقاش كان مستمراً بيننا، وفي هذه اللحظة بدأت غارة جوية، وفجأة رأينا الناس وهم بالأقنعة الواقية من الغازات، أما نحن فلم نعر انتباهاً، بل كنا نستمر بالنقاش دون أن نتحرك من أماكننا. لقد كان بالنسبة لنا نوعاً من الاحتجاج ضد الحرب.

كيروساوا: لقد كتبت عدداً كبيراً من السيناريوهات، واحداً تلو الآخر، لأنني كنت أحلم أن أكون مخرجاً، ولكن في الاستوديو لم يمنحوني مثل هذه الفرصة لذلك لم يُقَلَّ لي أبداً: رائع. إصنّع فيلماً عن هذا السيناريو.

باماموتو: حينما أخرجت فيلم «الحصان» كان كيروساوا لم يزل مساعدي، لكنه كان من التطور بحيث أنه كان «أنا» الثانية، كان يجيب على كل ما يخص فريق عملنا، حتى أنه قام بتصوير وثائقي كامل عن الشركات في توهوكو، وبينما كنت أذهب مطمئناً إلى طوكيو كي أبدأ العمل بكميديا موسيقية، كانوا في الشركة والمعمل يعرفون بأن كل شيء يجري بهدوء وحسب الأصول بوجود كيروساوا، برغم غيابي، ولقد وجد ابتعاداً عن السيناريو في بعض المشاهد فصححه ولم

أنته أنا لذلك. لقد كان يبذل جهداً كبيراً في عمله، وكان يسعى لاحتراز إعجاب الفريق الذي يعمل معه، والذين كانوا يقفون دائماً إلى جانبه. لقد تكرر هذا الأمر مما دفع الجميع للاعتراف بأن كيروساوا يملك موهبة غير عادية.

كيروساوا: حينما أفكر في هذه الفترة أتذكر حالاً ياماموتو، هناك عدة أشخاص كان ياماموتو هو معلمهم، وأنا من بينهم. نحن لا نعمل أفلاماً بمستوى واحد، لكن نحاول جاهدين أن نكشف في أفلامنا شيئاً ما، وإذا ما استطعنا تحقيق ذلك فإن الفضل يعود إلى ياماموتو ومدرسته. ياماموتو: منذ البداية كان كيروساوا لا يخطيء في الفصل بين الحقيقة والزيف، وقد سعى جاهداً إلى عزل كل الزيف. هذه خاصية مهمة بالنسبة لكيروساوا المخرج. واحد سيات كيروساوا الفنان، هذا الشعور الذي لا يخطيء باقتناص الحقيقة. كان يعيشه منذ كان رساماً، واحتفظ بهذا الشعور حينما صار مخرجاً. لقد كان ناضجاً لإخراج فيلم «سوغاتا سانسيرو» قبل أن يقدم على اخراج هذا الفيلم بفترة.

١- فيلم «سوغاتا سانسيرو» أو «خرافة عن دزويدو» عام ١٩٤٣
«سوغاتا» أول فيلم من أخرجي، لكن كما يبدو لي لم أظهر خصوصيتي، لقد كنت أعتقد نفسي جاهزاً ومستعداً، وحينما صرخت لأول مرة (انتباه، شغل) قال لي المحيطون بي إن صوتي كان غير طبيعي. أنا شخصياً أتذكر جيداً تلك الظروف التي صرت مخرجاً تحت تأثيرها. لقد سمعت عن رواية تسويو توميتا باسم «سوغاتا سانسيرو»، وحينما شعرت بأن ساعتي قد دقت فذهبت حالاً إلى المنتج «إيفاموري» ورجوته شراء حق أفلمة هذه الرواية، فسألني هل قرأتها، فقلت كيف ذلك؟ إن الرواية لم توزع بعد، وحينما ظهرت الرواية أخيراً، اشتريت نسخة منها وقرأتها خلال ليلة واحدة. وفي الصباح ذهبت إلى المنتج ثانية وقلت له بأنني أستطيع أفلمة هذه الرواية، ورجوته بتوفير الامكانية المادية لذلك. إيفاموري اشترى حق الأفلمة مباشرة، وخلال يومين كانت جميع الاستوديوهات الكبيرة تسمى لشراء حق الأفلمة، حيث أن حبكة الرواية كانت مثالية لأخراج فيلم مثير، ومثل هذه الأفلام كانت سائدة في تلك الفترة (عام ١٩٤٣)، لقد كانت فترة حرب، وكان يفرض علينا ما يمكن تصويره، وما لا يمكن، وكان المخرج ملزماً بإخراج أفلام تتطابق مع سياسة الدولة، وكانت حينها ثمة نظرة سائدة وهي أن الفيلم الياباني الحقيقي يجب أن يكون مصنوعاً بشكل بسيط، ولم أكن متفقاً مع هذه النظرة، ولكن أن أبقى ملتزماً برأيي يعني أن لا أعمل شيئاً، وما دام الأمر كذلك فقد قررت أن أخرج فيلماً ليس أسوأ أو أفضل من الأفلام

الأخرى.

٢- فيلم «الرقصات جدا» عام ١٩٤٤

لقد أردت من هذا الفيلم أن أرسم «بورتريت» جماعياً للنساء اللواتي كن يعملن في المصانع الحربية، وهذا يعني أن يكون الفيلم قصة تسجيلية عن حياتهن اليومية. لقد طلبت من الممثلات أن يؤدين أدوارهن دون أية صنعة أو إتقان أو خصوصية. وطوال فترة التصوير جعلتهن يمشن في قسم داخلي، كما كنت أطلب منهن الركض قبل البدء بالتصوير لكي يَكُنَّ متعبات حينها تبدأ بالتصوير.

٣- فيلم «سوغاتا ساتسرو» القسم الثاني - ١٩٤٥

هذا الفيلم أخرجه دون رغبة، لقد كان استمراراً مختلفاً وشكلياً للفيلم الأول، الشيء الوحيد في الفيلم هو أنني كنت متأثراً بأداء الممثل المسرحي «ماسايوكي موري»، لقد كان فيلماً مضحراً.

٤- فيلم «المجموع على النمر من الذيل» - ١٩٤٥

لقد أردت وضع فيلم عن سيناريو كان في حوزتي، ولكن تصويره يتطلب مني توفير عدد من الجياد، وهذا ما لم يكن بالامكان، لذا فإني أقلمت إحدى المسرحيات التي كانت ضمن منهاج مسرح «كابوكي». كتبت السيناريو عن المسرحية في ليلة واحدة، وطلب من الشركة صورت الفيلم كله على الطبيعة، باستثناء مشهد واحد، مما سهل علينا عملنا. واستناداً إلى هذا أردت وضع خاتمة أخرى للفيلم مستخدماً فيها تقنية وديكورات أكثر تطوراً، وتناقشت بهذا المشروع مع فوميو هاياساكا (موسيقار، صديق كيروساوا). كتب الموسيقى التصويرية لعدة أفلام) ولكني لم أضع الخاتمة الأخرى، وبعد فترة مات هاياساكا وماتت معه فكرة الخاتمة الثانية.

٥- فيلم «رفاق الأيام المقبلة»، ١٩٤٦

عملياً هذا الفيلم ليس لي، وإنما هو حصيلة جهد إبداعي مشترك لفريق العمل. ما كان علي عمله في الفيلم كنت قد قمته خلال أسبوع، وكل المسائل الأخرى المتعلقة بالفيلم قدمت خلال هذه الفترة، وبرغم أن الفيلم أنتج خلال أسبوع فإنه لم يكن سيئاً.

٦- فيلم «لا آسف على شبابي»، ١٩٤٦

السيناريو الأصلي الذي كتبه «ايدزرو هيساتا» كان أفضل من السيناريو الذي استندنا عليه لإخراج الفيلم، من حيث أنه كان يتضمن أحداثاً حقيقية من حياة هديمي أودزاكي، الذي اعتقل بتهمة التجسس ومات في السجن. المصيبة أنه كانت هناك عدة سيناريوهات تتطابق مع أحداث السيناريو الذي اخترته، وكان من المفروض أن يخرج «كويشي كوسودا»، حينها سألتني اللجنة المقررة للسيناريو هل سأخرجه أم أدع كوسودا يخرج. شخصياً أنا لست ضد أن يخرج كوسودا، ولكن طالما الحديث يجري عن خرجين، إذن فهذا يعني ويشكل محتم أنه سيكون هناك فيلمان مختلفان، هذه هي خصوصية السينما، فالشيء الأساسي ليس السيناريو بل المخرج. لقد أجبته بأنني سأخرج فيلماً أفضل من الذي سيخرجه كوسودا. جوابي طبعاً لم يعجب اللجنة، لذا كنت مضطراً لتغيير القسم الثاني من السيناريو، وأسرعته إلى هيساتا لكنه لم يوافق على التغييرات التي أجريتها على السيناريو، وبدأنا العمل في ذلك الوقت. كنت أعتقد وما أزال حتى الآن، بأنه بالنسبة لليابان فإن الفرصة الوحيدة هي أن تبدأ من البداية، وهذه البداية هي احترام الذات، لقد أردت تصوير امرأة. بدأت هكذا. فقد الفيلم وجه إلى سمات البطل التي عرضتها، فالبطل في الفيلم امرأة ذهبت للعمل في إحدى الشركات لكي تنسى الماضي، وتبدأ بداية جديدة. فقط في هذا الفيلم وفيلم «راشمون»، استطعت تمسيد السمات الحقيقية والكاملة للمرأة. أنا متفق مع النظرة القائلة بأن جميع بطلاي غريبان الأطوار، ولكن بطلتي في هذا الفيلم تعكس سمات المرأة اليابانية المعاصرة، ويبدو لي بأن استطعت تمسيد سمات المرأة التي استطاعت أن تحتفظ بمشاعر الثقة بالنفس. النقاد لم يقبلوا الفيلم بحجج واهية هي أن البطل امرأة، ولو كان البطل رجلاً لكان مقبولاً أكثر، بينما بالنسبة لي فإن الجوهر يكمن هنا: كون البطل امرأة، بالرغم من أن الفيلم في النهاية يعلم الله كيف هو، لكنني استطعت أن أجسد فيه ما شعرت به. لقد انتقدوني وقالوا بأن علي العودة إلى أسلوب فيلم «سوغاتا سانسيرو»، فأجبتهم بأنه لو كان لدي إمكانية أن أقدم كل الذي أشعر به حينها، لكتبت أخرجت «سوغاتا سانسيرو» كما أخرجت الفيلم الحالي، فلماذا العودة؟ حينها قالوا لي بأن فيلم «سوغاتا» من الناحية التقنية أكثر كمالاً، ربما هذا صحيح، ولكن حينها يكون لدى المخرج شيء ما يود قوله فإنه سيجد الشكل، والطريقة، والتقنية التي يستطيع أن يجسد الذي يود قوله، أما إذا كان المخرج منشغلاً فقط في طريقة القول وليس لديه ما يقوله حقاً، فإنه لن يستطيع أن يفعل شيئاً، ومن هنا فإن التقنية ضرورية فقط بعد أن يكون المخرج قد عزم على أن يقول. فإن اعتمد المخرج على التقنية فقط فإن فكرته تبقى غامضة. التقنية لا تضخم من إمكانية المخرج. على العكس، تقيده. التقنية وحدها ويزانها ودون أن تدعم بعناصر أخرى فإنها تقتل الفكرة، بينما الفكرة هي الأولى قبل كل شيء. بالنسبة لي من الصعب أن أنهج أسلوباً مبتدلاً. أنا ببساطة أخرج أفلاماً مثلما أريد، ولا أفكر قط في الأسلوب الذي علي اتباعه في الفيلم.

٧- فيلم «يوم الأحد الرائع»، ١٩٤٧

فكرة هذا الفيلم تناولها قبلي دافيد غريفت (أمريكي)، وهي عن الشباب (الأحداث تجري بعد الحرب العالمية الأولى) الذين يسعون لأن يبدأوا حياتهم، لذا يحاولون جاهدين أن يولفروا الوسائل لذلك، لذا فهم يزرعون البطاطا ومن ثم يبيعونها، ولكن أحدهم يفسد عليهم زرعهم ويسرق محصولهم، إلا أنهم برغم ذلك لا يتخاذلون. مرة أخرى، ومن جديد يزرعون البطاطا، وبالرغم من حصولي على لقب أحسن مخرج لذلك العام (١٩٤٧) لكن يبدو لي أن الفيلم لم يكن بها يجب من الرشاقة. أردت أن أقول أشياء كثيرة، لكنني خلطت الحابل بالثابل. بالتأكيد هذا الفيلم ليس أحب أفلامي لي، ولكنني منه تعلمت خطأي، وحينما أخرجت فيلمي الجديد «الملاك السكران» كنت على يقظة.

٨- فيلم «الملاك السكران»، ١٩٤٨

وأخيراً في هذا الفيلم عبرت عن نفسي. كان هذا فيلمي. أنا صنعته بنفسي، وجرى ذلك بفضل «توشيرو ميفوني» - ممثل الدور الرئيس، و«سيمورا» أدى دور الطبيب بشكل رائع، لكنني أظهرت عدم مكثني من توجيه ميفوني، لذا أعطيته الحرية في الأداء كما يشاء. ولكن من جهة أخرى كنت قلقاً من أن عدم مراقبة ميفوني ربما ستؤدي إلى نتائج غير التي فكرت بها، وبرغم ذلك ما أردت التضييق على حريته، وفي النتيجة، وبرغم أن عنوان الفيلم يتحدث عن الطبيب المدمن، إلا أن المشاهدين يتذكرون ميفوني. بعد هذا الفيلم لقيني النقاد بـ «المخرج الاجتماعي»، ومن الواضح، وبودي أن أثبت أن المواضيع الملحة والحوية تهمني، وفي الواقع أنني نظرت إلى السينما دائماً من جانب اجتماعي، من حيث المواضيع والأحداث التي تناولها، ولكن من جانب آخر، فالمواضيع المهمة والملحة فقط لا تصنع فيلماً متمماً إذا لم يلم بها جيداً. يجب أن يوضع الفيلم بحيث الفكرة الأصلية تبقى هي الرئيسة، حتى أفهم الاختلاف بين الموضوع الملح، الحيوي، وبين الموضوع المثير، وأفرق بينهما. إن واحداً من أسباب النجاح الاستثنائي لهذا الفيلم في حينه يكمن في كونه كان خارج المنافسة. كانت هناك صعوبة عند العمل في الفيلم مع أحد الأبطال، مع الطبيب نفسه. أنا وكيوتوسكي أوكوسا (كاتب السيناريو) أعدنا كتابة هذا الدور عدة مرات، وفي كل المرات كان البطل يبقى بالنسبة لنا غير متعم، كنا مستعدين لبده العمل حينما ختمت أنا بأن البطل كان عميقاً أكثر من اللازم، لذلك جعلنا منه سكيراً، في هذا الوقت كان البطل في السينما حسب العادة إما ساطع البياض، أو مغرقاً في السواد، أما نحن فجعلنا من البطل رمادياً.

في البداية أردت أن أستخدم للفيلم موسيقى مأخوذة من «اوبرا القروش الثلاثة»، ولكننا لم نستطع الحصول على حق الاستخدام، لذا اضطررنا استخدام موسيقى بسيطة معزوفة على

الغيتار، وكان هذا أول فيلم يعمل فيه معي الموسيقار «هاياساكا» ومنذ البداية كنا متفقين في الآراء: مثلاً استخدام القاليس المرح في أشد المشاهد حزناً. كل منا قد فكر بذلك على حدة، وحينما عبر كل منا عن فكرته أذكر أننا شدنا على أكف بعضنا بشدة. سابقاً كانت الموسيقى التصويرية للفيلم تؤلف منفصلة، والفيلم يخرج منفصلاً، أما نحن فقد أردنا أن يُغني أحدهما الآخر. يمكن قول ذلك ببساطة، ولكن في الواقع كان ذلك من أقصى الصعوبات.

٩- فيلم «المبارزة السرية»، ١٩٤٩

لقد شاهدت مسرحية «المبارزة السرية»، وكان دور البطل فيها يؤديه «تياكي مينورو». فكرت حينها بإخراجها كفيلم، ومن بطولة «ميفوني»، لا سيما وأنه قد عمل معي في فيلم «الملك السكران» إذ قام بدور المتمرد، والآن عليه أن يؤدي دور الدكتور. إلى جانب ذلك فإن هذا الفيلم سيكون التساج الأول للشركة السينمائية الفتية التي أسستها، كما أن إخراجها سيكون أسهل بلا شك، إذ أنه أثناء العمل في الاستوديوهات تصطدم دائماً مع النمط نفسه من الناس، بالرغم من أن عدم الثقة لم يطرأ على بالي أبداً، ومع ذلك أذكر أنه حدث هذا الشيء فقط في بداية مشاهد الفيلم، التي تصور في المستشفى العسكري للأمراض الزهرية. هذا يفسر أنني لم أحسب الظروف بشكل هادئ وكاف، إذ أن أحداث الفيلم حينما تنتقل إلى اليابان فإنها تفقد دراميتها كما يبدو. أنا شخصياً أتمنى هؤلاء الذين يعملون بكل طاقاتهم وبإنهماء. أنا أحب الصيف الحار والشتاء القارص البارد. أحب هطول المطر وإمطار الثلج، وأعتقد أن أفلامي تعكس هذا الحب. أنا أحب المواقف القصوى، ففي رأيي أن الحياة تتجلى في المواقف المتطرفة بكل قوتها. إنني وجدت دائماً أن الناس الذين يفكرون ويعملون لا يفقدون ذواتهم.

فيما يخص الفيلم أرسلت الحوار إلى الرقابة، كما أرسلت فكرة الفيلم وأحداثه في مقال إلى الجهات الطبية المسؤولة التي عبرت عن مخاوفها، من أن الفيلم ربما سيرهب المصابين بالسفلس، ويدفعهم إلى عدم استشارة الطبيب، علاوة على ذلك فإن الأطباء اليابانيين اعتبروا الفيلم غير علمي من الناحية الطبية، من حيث أن المصاب بالسفلس لا يفقد عقله. لذا كنت مضطراً لتغيير النهاية المرسومة للفيلم، وهذا ما وضع أمامي بعض المشاكل التي تخص السيناريو، فعوضاً عن فقدان الطبيب عقله، وضعت حلاً آخر هو النهاية المأسوية لقصة حبه، وكانت هذه النهاية غير مقنعة وغير طبيعية، لذلك كان العمل غير سهل أبداً.

١٠- فيلم «الشیطان الشريد»، ١٩٤٩

أنا شخصياً أحب الكاتب سيمون، وكم رغبت بإخراج فيلم عن إحدى رواياته، لكنني

لم أنجزاً. وفيما يخص فيلم «الديتوان الشريد» فقد أعجب الجميع إلاي، لقد غلب عليه الأسلوب الفني، ولم تكن فيه أية فكرة عميقة. «سيمورا» أدى دوره بشكل جيد، ولكن لم أنعمق جيداً في شخصية البطل، لذا كانت ساهته سطحية، الشخصية العميقة الوحيدة في الفيلم كانت شخصية القاتل الذي أدى دوره كيمورا، وكان هذا الدور بالنسبة له تحليلاً.

لقد كان أساس الفيلم قصة واقعية جرت مع خبر سيء الحظ أيام الحرب، حيث سرقوا مسدسه، وخلال البحث عنه تجول بين جهات طوكيو الأربع (سيندزوكو، اساكوسا، سيويوا، اوينو). تصوير الفيلم كان من المفترض أن يجري في الجهات الأربع، ولكن خلال هذا الوقت مر التلفزيون (الاعصار الصيني) على طوكيو، لذلك طلب منا المنتجون أن نسرع بانجاز الفيلم، لهذا فإن العديد من المشاهد الممتعة التي فكرنا بها لم تصور. لقد سمعت عن اعتقال المخبر، وفي البداية كتبت على أساس ذلك رواية لم تطبع. لقد فكرت بأن كتابة سيناريو مأخوذ عن الرواية لا يملك أية قيمة بعد الآن.

١١- فيلم «المشاجرة»، ١٩٥٠

هذا فيلم احتجاجي، يتحدث عن تطور الصحافة في اليابان، حيث حرية الصحافة تأخذ دورها بالتدخل في قضايا الناس الشخصية، وعن صفقاتها وديافوغيتها. أنا دائماً كان يضايقي عدم احترام الحياة الشخصية للناس. على كل حال لم يكن السيناريو كما يجب، ورغم سمعنا فإنه لم يكن يرضينا، وهنا فكرت بشخصية أدخلناها إلى الفيلم وهي شخصية المحامي، فربما ساعدتنا في حل الإشكالات، ومن الممتع الحديث عن كيفية اكتشاف هذه الشخصية.

قبل عشر سنوات، وفي إحدى البارات في منطقة سيويوا، تحدثت مع رجل عجوز كان قد اشترى طعاماً لابنته الراقدة في المستشفى وعطف على البار ليشرب كأساً. لقد كان يبعد ابنته، وأذكر أنه قال لي مرة بأنه لا يوجد لها مثيل على ظهر البسيطة، ولا أدري لم تركت كلماته هذه في أثر لا يمحي. وعندما كنت مشغولاً بهذا الفيلم فكرت فجأة أن أمتع إحدى شخصيات الفيلم سمات الرجل العجوز نفسها. كان يتحدث ويتحرك مثله تماماً، لقد قام بأداء الشخصية الممثل «سيمورا»، وفي هذا الفيلم كان متمماً أكثر مما كان في فيلم «الملك السكران» لكون الطبيب في فيلم «الملك السكران» شخصية مختلفة. في الفيلم ابنة البطل تموت. «هاياساكاه» أصر على أن تكون الموسيقى نفخاً في البوق عند مشهد الموت. التفخ على البوق؟ كيف في مشهد مؤثر؟ تعجبت حينها، ولكن ما أن شاهدت اللادة المصورة حتى تأكدت كم كان محقاً. لا زلت أذكر هذا المشهد من الفيلم، الصورة والموسيقى امتزجتاً معاً. كان هذا بالنسبة لي درساً جيداً.

١٢- «راشمون»، ١٩٥٠

عزمت على إخراج فيلم لشركة «داياي»، وفي هذا الوقت كان عند «سينيويها سيموتو» عدد من السيناريوهات الجيدة، الجاهزة. أحدها أثارني، لكنه كان قصيراً جداً. فقط ثلاثة مشاهد، لقد أعجب جميع أصدقائي، لكن في الاستوديو لم يستطيعوا أن يستوعبوه قط. عن أي شيء يتحدث؟ فكتبت له بداية ونهاية، عندها وافقوا عليه. أعتقد أن «ماتيكوكيو» (تقوم بدور الزوجة المختصبة) أدت بشكل رائع ومؤثر، وعبرت عن شخصية قوية، لقد قضيت شهراً من أجل الحصول على هذه النتيجة، وعلى أثر ذلك أردت أن أعمل معها ثانية، لكن لم تتح لي الفرصة ثانية.

وبينما كان الاستعداد يجري لتشكيل الديكورات كنت أشاهد مع الممثلين مشاهد من بعض الأفلام عن الأسرى. واحد من هذه الأفلام كان لمارتن جونسون عن الغابات الأفريقية، حيث في أحد المشاهد يزأر الأسد. التفت إليها قائلاً «أنظري إلى ميفوني، إنه سيكون بالنسبة لك تاذريومارو» (الرجل الذي يفتصب المرأة) وبطلب من «ماسايوكي موري» (الذي يقوم في هذا الفيلم بدور الزوج وفي فيلم «الأبله» بدور الأمير مشكين) شاهدنا فيلماً شابهاً، حيث يظهر فيه فهد أسود، وحينما كان الفهد في لقطة قريبة ارتعبت «ماتيكو» وغطت وجهها بكفيها. أعجبتني هذه الحركة، وطلبت من الممثلة الشابة أن تقوم بها في الفيلم. أنا أحب الأفلام الصامتة، وقد أحبتها دائماً، وليس غريباً أن أجد بعضها أفضل بكثير من الأفلام الناطقة، وربما هي كذلك أو يجب أن تكون كذلك. وفي كل الأحوال أردت في فيلمي أن أستخلص جماليات الأفلام الصامتة. أذكر أنني فكرت هكذا مع نفسي، إذ أن من أبرز سمات الفن التشكيلي المعاصر هو البساطة، وعلي أن أسعى في فيلمي إلى أقصى البساطة، كانت لدينا صعوبات أثناء وضع الفيلم. فبعد مونتاج الجزء الأول شب حريق في الاستوديو، وفي فترة تركيب الصوت شب حريق ثان. إنني أشعر بالصعوبة في استذكار تلك الفترة. ثم لم أكن أعلم بأن الفيلم أرسل لمهرجان فينيسيا، وما كان ليرسل لولا مشاهدة «جوليانوسترا ميجولي» مدير شركة «ويتنيا ليا فيلم» وإعجابه به. إن اليابانيين ينتقدون وبشدة الأفلام اليابانية، لذلك ليس غريباً أن يكون الفيلم قد أرسل للمشاركة خارج اليابان بفضل شخص أجنبي، وهذا ما حصل مع فنان الحفر على الخشب، حيث كان الأوروبيون أول من اعترف بهم، نحن دائماً لا نقدر فننا، وبالنسبة أنا لا أعتبر «راشمون» الفيلم المتقدم جداً، وحينما أقول ذلك يعترضونني: أنتم اليابانيون لا تقدرون فنكم حق قدره، فيا الذي لا يعجبك في هذا الفيلم؟ أنا شخصياً أكثر ما أثر في هذا الفيلم هو التصوير. «كازوزو ميكافا» كان قلقاً جداً. هل صور بما يكفي من الجودة؟ لكنني ومنذ مشاهدتي لما صورته في اليوم الأول عرفت بأن عمله ذا مستوى عال.

لقد أردت إخراج هذا الفيلم قبل فيلم «راشمون» بفترة طويلة. أحيت الأدب الروسي طويلاً. لقد قرأت عدداً كبيراً من المؤلفات الروسية، وأيقنت بأن دوستوفسكي هو الأقرب إلي والأعلى كذلك، ومن روايته «الأبله» سيكون فيلم رائع، بالتأكيد إن الوصول إلى مستوى دوستوفسكي ليس بالمثال السهل، ولكنه كان وحتى الآن أقرب وأحب كاتب إلى نفسي، وأعتقد أنه ليس هناك من كتب بهذا الصدق عن الحياة، ولعلي لا أجد كاتباً أطيب وأكرم نفساً منه، وعندما أتحدث عن الطيبة أقصد الشعور الذي يجبر الإنسان على أن لا يغمض عينيه عن الأشياء المرعبة، والمأسوية التي أمامه. لقد كان يعاني معاناة عالية. لم يغمض عينيه وإنما كان يحلق ويتأمل، إنه يبدو لي ذاتياً بشكل مرعب، ولكن حينما تنتهي من قراءة روايته توقن بأنه ليس هناك كاتب موضوعي أكثر منه.

إن المعاناة سمة للنفس الانسانية الكبيرة. إنها سمة القداصة، ومن هنا أنحني أمام دوستوفسكي وأعشق أميره «ميشكين»، وأعتقد أنني حينما وضعت هذا الفيلم عرفته بشكل حقيقي. وفي المشهد الذي يقول فيه الأمير ميشكين «لنستامسا فيليبينا» كيف أنها رائعة، فهذه تبسم. لقد جعلت «سيتصو كاهارا» تفعل هذا بالضبط كما عند دوستوفسكي. موري (الأمير ميشكين) كان يراقب التصوير. لقد كان مندهشاً كيف استطعت ذلك. يا لها من روعة! ولكن ليس أنا من رسم هذا المشهد وهذه الابتسامة: إن دوستوفسكي. ورغم ذلك فإن العمل في هذا الفيلم كان غاية في الصعوبة، وبصراحة يفوق قدرتي الفردية. إن دوستوفسكي كاتب صعب، وهنا بدأت أفهم كم علي أن أبذل من الطاقة الجسدية والفكرية من أجل تربية العملاق الياباني الجبار (العقل). إلى جانب ذلك، كان بالنسبة لي تجربة رائعة. البعض اعتبر الفيلم غير ناجح. أنا أتفق مع النظرة المعاكسة، وهكذا فمن بين جميع أفلامي كانت الاستجابة مع هذا الفيلم أكثر من البقية. ولو كان الفيلم سيئاً لهذه الدرجة كما يعتقد البعض لما كتب المعجبون لي عنه. إذا كان لدى المخرج ما يمكن قوله، ولم يتعود الكذب على مشاهديه، فإنه عند ذاك يثق بهم. المقالات النقدية عن الفيلم كانت خفيفة، ولو لم أكن أنا خرج هذا الفيلم لما كتبوا عنه بهذه الكثرة من المقالات النقدية، ولكن أظن بأن كل مخرج لا بد له أن يتعرض ذات يوم لهجوم عنيف، ويجد نفسه في موقف محرج. إذن يجب أن يكون شجاعاً لكي يغامر ويقوم بمثل «هذه الغلظة». وحالياً لا أحد يستطيع أن يغامر. المخرجون اليوم «شطار» أكثر من اللازم. إنهم يمشون «حسب الأصول»، ومثلما نرى فإن الصبر على الفشل من جميع الجوانب ليس عيباً. ورغم ذلك كنت سعيداً. لو أن هذا الفيلم أعجب ولو ناقداً واحداً.

١٤- فيلم «عش»، ١٩٥٢

من الأفضل في حديثي عن هذا الفيلم أن أستذكر مشهداً طويلاً ينتهي به، حيث يبدأ بتداعي لقطات من حياة البطل. في البداية أردت أن ترافق هذا المشهد بكامله الموسيقي، وقد بحثت هذا الموضوع مع «فوميو هاياساكا»، واتفقنا على حل فني عام. كتب هو الموسيقي التصويرية، ولكن حينما وصل الفيلم إلى مرحلة تركيب الصوت اتضح لي أن الموسيقي التصويرية والتعبير الفني للفيلم لا يترابطان. فكرت طويلاً في هذا الأمر، وفي النهاية رفضت الموسيقي. وأتذكر كيف تأثر هاياساكا، جلس ببساطة دون أن ينبس بكلمة، وفي الأيام التالية حاولت جاهداً أن أطمئنه من أن الذنب يقع عليّ وليس عليه أو على موسيقاه. أنا المخطيء. لقد كنت متأسفاً جداً، ولكن لم يكن أمامي من اختيار سوى أن أرفض الموسيقي. ماذا يمكن أن يقال عنه الآن؟ لقد رحل عن عالمنا. كان رجلاً رائعاً. لقد هزني موته بشدة. في هذه الفترة كنت أمشي كإنسان مات نصفه. هاياساكا كان بالنسبة لي ضرورة، ومعلوم أية موهبة موسيقية يمتلك هو. وقد كان مجيداً وحكيماً مع فهم دقيق للعملية الإخراجية، وكانت لديه نظرات رائعة بصدد علاقة الصوت بالتعبير الفني. وكثير من التجارب في أفلامي كانت ثمرة نقاشنا. وفي معظم الأحيان كانت تجارب ناجحة. فعملنا معاً يشكل في السينما اليابانية خطوة رائدة. لقد أوضحنا أن المؤثرات الصوتية، لا تساعد على إبراز قوة التعبير فقط، وإنما تعدد وتضاعف الانطباع وتخلق تأثيرها، كانت لنا خطط مستقبلية عديدة، وكمن من الأشياء كان بإمكانني إنجازها لو لم يرحل. لم يمرض يوماً ما. لقد رحل في عز شبابه. كم كان رجلاً مجيداً، هذه خسارة لا تعوض ليس بالنسبة لي فحسب وإنما للموسيقى، إذ أن أمثاله لا يتكررون. وكنت أفكر بموت؛ بأنني لن أكون. ثم أفكر كيف لي أن أتنفس في اللحظة الأخيرة راحلاً عن الحياة، شاعراً بما كان بإمكانني عمله. بهذا المزاج أخرجت فيلم «عش»، قصة رجل يعلم أنه يموت. إنه فيلم متفائل، مؤيد للحياة. إن مهمته الأخلاقية منعكسة في اسمه وفي سمة الأمر للفعل «عش». إنه يتشبث بالحياة. الإنسان يجب أن يعيش حياة مليئة، هذا هو الدرس الذي يقدمه بطل الفيلم.

١٥- فيلم «الساموراي السبعة»، ١٩٥٤

كالمعادة فإن الفيلم الياباني قوت سهل وبسيط، لكنه صحي مثل الطيخ الياباني «اوجادزوكي» «رز منقوع بالشاي الأخضر»، ولكن حسب اعتقادي يجب علينا السعي لإنتاج أفلام نوعية؛ أفلام أكثر عمقاً، لذلك قررت إخراج فيلم مثير «طيب المذاق» ومفيد. ومنذ البداية أحسست بصعوبة صنع فيلم من هذه النوعية في اليابان، وكان سوء الحظ يرافقنا أثناء التصوير. فإلياد كانت غير كافية، وحين ينهمر المطر يتعطل التصوير. وبكلمة واحدة حاولوا صنع فيلم في

اليابان، وحينما انتهى العمل اتضح انه طويل جداً. ورغم ذلك فقد عرض دون بتر (والفيلم بثلاثة أجزاء عرض كاملاً فقط عام ١٩٥٤، وفي المدن اليابانية الكبيرة. أما في العروض العامة فقد كانت النسخة مختصرة. أما النسخة المختصرة الثانية فقد أعدت للتصدير، والتي شاهدها معظم الناس في العالم. والنسخة الثالثة، التي يتحدث عنها كيروساوا فقد أعدت لمهرجان فينيسيا. وفي عام ١٩٧٥ أعيد عرض الفيلم كاملاً في اليابان، وقوبل بنجاح متقطع النظير.

أما بالنسبة لمهرجان فينيسيا فقد أرسلنا إليه نسخة مختصرة، وبالتأكيد لم يفهم الفيلم أي من النقاد. لقد اتفق الجميع على أن القسم الأول من الفيلم غير مترابط، وهذا ليس بغريب من حيث أن القسم الأول قد قص منه الكثير. أنا شخصياً أدرك جودة هذا الفيلم، لذا فإن القسم الثاني أرسلناه دون حذف كبير، ومن هنا كان قد أعجب الكثيرين، كما أن الحذف كان من صالح الفيلم في القسم الثاني.

عملية إخراج هذا الفيلم كانت صعبة للغاية (يذكر كيروساوا في لقاء آخر هذه الصعوبات، منها أن المنتجين فكروا بأن الفيلم يكلفهم كثيراً، فأرسلوا إلى المخرج بريقة يطلبون منه أن يكف عن الاستمرار، فكان أن أجابهم كيروساوا إماً أن يترك العمل نهائياً أو يدعوهم بواصل العمل). كان يتألف الفريق السينمائي من أناس عملت معهم طويلاً، أناس أماندا، وهنا لا أخص بالذكر السيناريست والمصور وفنان الديكورات فقط، وإنما عامل الاضاءة والتجاري، إلى آخر شخص منهم، فهؤلاء حتى وإن لم أشر إليهم بما يمكن عمله فإنهم كانوا ينتجرون أعمالهم وكأنهم يقرأون أفكاره، وبفضل هؤلاء تمكنت من إخراج فيلم بهذه الجودة.

١٦- فيلم «عرش الدم أو قلعة العنكبوت»، ١٩٥٧

هذا الفيلم مع فيلم «الحضيض» وفيلم «السفلة الثلاثة في القلعة السرية» شكّل ثلاثية تاريخية. في البداية أردت أن أكون منتجاً لهذا الفيلم، على أن يقوم بإخراجه أحد المخرجين الشباب، ولكن حينما كان السيناريو جاهزاً فإن القائمين بالانتاج في استوديو «توخو» رأوا أن الفيلم يكلف كثيراً، وطلبوا مني إخراجه فوافقت. في البداية تصورت أنه سيكون مجرد نقل عن تراجيديا «ماكبت» لشكسبير، لكن المشكلة التي واجهتني هي كيفية توصيل حبكة «ماكبت»، بحيث تتطابق مع طريقة تفكير اليابانيين. ماكبت بحد ذاته مفهوم، ولكن عند اليابانيين تصور آخر عن العجائز الساحرات، وعن الأشباح والأرواح، علماً أن الأرواح مجبولة على الانتقام كما في الأفلام العديدة المأخوذة عن قصص الانتقام. ولكن النيويمات السيئة للأشباح الثلاثة، والتي كانت بلا تفسير بالنسبة للمشاهد الياباني، كانت لا تعني شيئاً، لذلك استعرت أسلوب مسرح «نوه» (مسرح الأقنعة الياباني)، حيث الأسلوب متداخل بالحدث، أردت أن أحرك الممثلين كما في

هذا المسرح. حركتهم، مشيتهم، وبشكل عام كل البناء الفني الذي يجسد على خشبة هذا المسرح.

هذا هو أحد الأسباب التي نرى الفيلم يكاد يكون خالياً من اللقطات القريبة والمجسمة، لقد سميت إلى أن يكون الفيلم باللقطات العامة الكبيرة، وهذا غير موجود في السينما اليابانية. وأذكر هنا أن الممثلين ارتبكوا من طلباتي، إذ أنهم كانوا معتادين على الاقتراب من الكاميرا في لحظات الانفعال والمعاناة، بينما طلبت منهم أن يبتعدوا عن الكاميرا في هذه اللحظات بالذات، ومن هنا فإن فيلم (عرش الدم) يمكن اعتباره فيلماً تجريئاً.

كنا قد قررنا أن تكون الديكورات الرئيسية للقلمة على صخور «فوذريامي»، لا لكوننا نريد أن نفرض في الفيلم هذا الجبل، إنما لأن مثل هذا المنظر الطبيعي بالذات هو المطلوب. هناك عادة يوجد ضباب كثير، كما أردت أن تكون القلمة واطئة وحادة.

فنان الديكور «ايوسيرو مراكي» اقترح أن تكون القلمة ذات أبراج، لكنني رفضت. لقد عملنا جميعاً. قسنا المساحة وبيننا الديكورات. أذكر أن العمل على هذا المرتفع، وفي مثل هذا الضباب، أرهقنا جداً، وكنا على وشك أن نمرض.

في البداية نصبنا ديكورات مفتوحة، ليست قلمة بكاملها وإنما واجهتها فقط، وحينما تم نصبها، لم تكن ثلث العين من حيث أن غطاء السطح كان خفيفاً، ولم يكن ليصمد، لذا أصرت على موقعي بأنني لا أستطيع العمل بمثل هذه الظروف السيئة. أريد أن أشعر بحقيقة الأشياء، وأردت أن تبني قلمة كاملة، بحيث يمكن التحرك والتصوير في أية جهة أريد. لقد تمتُ جداً فيما يخص الديكور، ولقد جاءني هذا التمتع من فيلم «عرش». سابقاً كنا نكتفي بالواجهة فقط. لم تكن المواد كافية، ولكن لا يمكن تحقيق الواقعية مثلاً إذا أردت بناء ديكور لكوخ قديم بالوواح جديدة من النوع الرخيص. أنا شخصياً أتعامل مع هذه المسائل بشكل جدي، وفي النهاية فإن الحقيقة الحياتية في أي فيلم مرتبطة بالذات مع عملية إعادة الحقيقة للواقع.

١٧- فيلم «الحضيض»، ١٩٥٧

عند غوركي مكان الأحداث هوروسيا القيصرية، أما أنا فلقد حاولت أن أنقل هذا الواقع إلى اليابان في إيدو (طوكيو القديمة) كما استخدمت في الفيلم موسيقى «باكاباياسي» (موسيقى تمزق على الناي والطبل من قبل الموسيقيين الجوالين في الاحتفالات الدينية). نحن دائماً نشترك لسماع هذه الموسيقى، حينما نمرح ونكون في مزاج احتفالي، وقد استخدمتها أنا على أساس متناقض بالكامل. أردت التعبير عن المأساة والحزن، ولهذا - هنا - واقعة تاريخية، فمؤسسة سيكونانا أفلست بالتهام، وآلاف الناس على أثر ذلك أخلوا يعيشون في ظروف غير محتملة. معاناة

الناس وآلامهم وتحبطهم يمكن أن تجدها في الأشعار الساخرة، وفي تكات ذلك الوقت، وحتى الآن. لقد أردت إعطاء هذا الجو وكشفه، ولكن هل تمكنت من ذلك أم لا؟ لا أعرف حتى الآن. هذا الفيلم أخرجه بسهولة، حيث عملت بتخطيط ونشاط، كما استفرت قليلاً من الوقت لتصويره، لقد كانت لدينا ديكورات ثابتة في الاستوديو وفي الطبيعة، وكالعادة كانت التدريبات كثيرة، فمقدماً تقريباً تدرّبنا على كل شيء: على الرقصات والحركات وعلى الكاميرا. لقد أردت من «ميفوني» أن يؤدي دور المقامر على نمط «ندزومي كوذري» (شخصية يابانية رومانسية وقاطع طريق على نمط روبن هود) ولكن لم تكن النتيجة مرضية. «ميفوني» ببساطة شخصية معقدة بها فيه الكفاية، ذات خصوصية واضحة، ومن الصعب جداً طمر هذه الخصوصية عند أدائه لشخصية خاصة أخرى.

١٨- فيلم «السفلة الثلاثة في القلعة السرية»، ١٩٥٨

بعد فيلمين جادين أردت أن أخرج фильماً مثيراً مصحوباً بالأغاني، وهكذا أخرجت هذا الفيلم. الجزء الأول منه صورته في آريمي، وكان الجو رائعاً، لذا فإننا أنجزناه بسرعة. أما الجزء الثاني فكان علينا أن نصوره في فودزي، وكان الجو متقلباً، لذا فإن التصوير كان صعباً للغاية، كما شب حريق فالتهم كل ديكوراتنا. أذكر أننا في أحد المشاهد انتظروا مائة يوم من أجل أن يتحسن الجو لتصوره، وهكذا فإن الفيلم تأخر انجازه ثلاثة أشهر عن الموعد المتفق عليه في العقد، كما كانت هناك رياح عاتية. وبكلمة واحدة كلما كنت أبداً بفيلم تهب الرياح، لذا فقد سميت للدعابة «رجل الريح». وبغض النظر عن الصعوبات أثناء التصوير فإن الفيلم قوبل بتجاح هائل، بحيث كانت الشركة السينمائية المنتجة في حالة هياج، لقد كلف الفيلم مبالغ كبيرة، إلا أنه حقق أرباحاً مضاعفة، والحقيقة أن الشركة كانت تعتقد أنه لولا التأخير الذي حصل لكانت الأرباح أكثر، ومنذ ذلك الحين بدأت أفكر في إنشاء شركتي السينمائية الخاصة بي.

١٩- فيلم «الأشرار يعيشون أو الأشرار ينامون يهدوء»، ١٩٦٠

هذا أول فيلم من إنتاج شركة «أكيرا كيريساوا» التي كنت أترأسها وأموّلها، ومن حينها كل المسؤوليات والمتاعب أصبحت على عاتقي. لذا كنت أفكر طويلاً في الفيلم الذي سأخرجه، فكرة إخراج أفلام من أجل جني الأرباح لم تطرأ على ذهني، فمن الخبث أن يستغل المشاهد لأهداف الطمع، بالعكس كنت أفكر بإخراج أفلام ذات مضمون اجتماعي محدد، وفي النهاية قررت إخراج فيلم عن الفساد والتفشي في أجهزة الدولة، وعن الرشوة التي اعتبرها دائماً جريمة كبرى، والمرتبون بمتخفون تحت أساء وأجهات الشركات الكبيرة، أو فئة ما، وبالنسبة لا أحد يستطيع

أن يعرف بالكامل الدناءة الحقيقية هؤلاء، وأية أعمال خسيصة يمارسون. وكنت أعتقد أنه بفضح هؤلاء أقوم بواجبي الاجتماعي. وهذه الأفكار أخرجت الفيلم، ولكن أثناء العمل أدركت أنني لم أحقق ما أرجوه، لأنني لم أقل كل ما أريده حتى النهاية. لتأخذ مثلاً مشهد الختام من الفيلم، حين نرى موري يتحدث بالهاتفون، فهذا المشهد يتضمن إشارة لما أريد قوله، ولكننا لم نَر ولم نسمع الطرف الآخر. إن هناك رجلاً آخر، طرفاً آخر من الحقيقة، ولكن في اليابان تجاوز هذا الحد ممنوع. المهم أنني لم أتجاوز الحد، وهذا سيء جداً.

٢٠- فيلم «ديرزو أوزالا»، ١٩٧٥

بلاد السوفييت أعطتني إمكانية كبيرة لا يمكن الحديث عنها بسطور من أجل إخراج فيلم حلمت بإخراجه منذ فترة بعيدة. إنني لشاكر لهم هذا الصنيع، وكما ترى فإن المنتجين السينائيين اليابانيين يضغطون على المخرج من أجل إنهاء الفيلم خلال شهر أو شهر ونصف فقط، كما وأن الدولة لا تولى تطوير السينما أي اهتمام خاصة السينما التقدمية. في اليابان لا أمتلك تلك الامكانية التي استطعت من خلالها عمل أفلام كما يجب، وبشكل عام في الفترات الأخيرة، لم أمتلك تلك القدرة المالية على اخراج أفلام، ويبدو لي أن مؤلف «أرسينوف» يعطي الامكانية على إخراج فيلم عن أهم مشاكل القرن: الطبيعة، والانسان، وعلاقتها المتبادلة. على الانسان أن يحرص على الأرض وعلى جمال الطبيعة.

قبل ثلاثين عاماً، حينما كنت مساعداً للمخرج، قرأت هذا الكتاب، ومنذ ذلك الوقت حلمت بإخراج فيلم مقتبس، حتى أنني كتبت سيناريو عنه، وكما هو معروف إنني في كل فيلم اقتبس عن عمل أدبي أجنبي أحاول جاهداً أن أمنحه صبغة يابانية، وأضع الأحداث على تربة قومية. هذا كان مع «أبله» دوستوفسكي، ومع «حفيظ» غوركي، ومع «ماكيت» شكسبير. وبالنسبة لبطل أرسينوف أردت أن أصوره من البداية في جزيرة «هوكايدو»، ولكنني أدركت أن الطبيعة القفرة في هذه الجزيرة، ولا يمكن أن تقارن مع أفاصي أوسر بسكي.

إن الأدب الروسي يثيرني منذ زمن بعيد، وليس عبثاً في أنني توجهت إلى مؤلفات دوستوفسكي وغوركي، ولكن السينما تبقى سينما. إنها تختلف عن فن الكلمة، فلن الكلمة وسائلها الجاهلية والتعبيرية ولغته التشكيلية، ويجب أخذ ذلك بالحسبان عند «أفلمة» أي عمل أدبي، وهذا ما انتهت إليه عند نقل عمل أرسينوف.

ترجمه عن الروسية:

برهان شاوي

AL KARMEL
(36-37) 1990

